EURIPIDES Y SU TIEMPO

GILBERT MURRAY

BREVIARIOS
Fondo de Cultura Económica

Gilbert Murray
EURIPIDES Y SU TIEMPO

"El mayor cambio acontecido en el estudio de la civilización y la literatura griegas durante las últimas generaciones puede explicarse así; hoy por hoy, nos acercamos a este estudio históricamente... El punto de vista anterior, que suele llamarse clasicista, se reducía a considerar las grandes obras clásicas como modelos eternos... Una mente histórica, en cambio, se esforzará, mediante un esfuerzo aplicado e inteligente de la imaginación, por ver al poeta o al filósofo griego plantado en medio de su mundo y destacado entre las circunstancias que le sirven de fondo."

Tal es el programa que Gilbert Murray lleva a cabo magistralmente en este ensayo sobre Eurípides. Esta figura equívoca, tan discutida, es rescatada en la plenitud de su significación, salvándose así de la simplificación idealista y también del menoscabo que sufrió con la enconada interpretación de Nietzsche. El sentido histórico ha hecho de Gilbert Murray el mejor traductor, con mucho, de las tragedias de Eurípides.

Eurípides y su tiempo

por

GILBERT MURRAY

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
MÉXICO

Primera edición en inglés, 1913
Segunda edición en inglés, 1946
Primera edición en español, 1949
Primera reimpresión, 1951
Segunda reimpresión, 1960
Tercera reimpresión, 1966
Cuarta reimpresión, 1974
Quinta reimpresión, 1978

Traducción de
ALFONSO REYES

Título original:
Euripides and His Age
© 1913 Oxford University Press, Londres

D. R. © 1949 FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
Av. de la Universidad 975, México 12, D. F.

ISBN 968-16-0054-1

Impreso en *México*

Capítulo I

Introducción

La mayoría de los volúmenes de esta colección tratan vastos temas y asuntos de reconocida importancia para las "grandes masas" de hoy en día. Al consagrar el presente volumen a un solo escritor, tan distante ya de nosotros por su época y su civilización, y apenas conocido por algo más que su nombre para la mayoría de los lectores de esta Biblioteca, me impulsa la creencia de que —sin contar su indiscutible alteza como poeta y pensador, sin contar su extraordinario y acaso no igualado éxito como dramaturgo— Eurípides es una figura de honda significación histórica y de especial interés para nuestra propia generación.

Nacido, según la leyenda, en el destierro, y condenado a morir también en el destierro, Eurípides, por dondequiera que se lo vea, es un hombre de historia curiosa y no exenta de ironía. Como poeta, vivió siempre a través de las edades en una atmósfera de controversia, y en general —aunque no siempre—, amado por los poetas y objetado por los críticos. Como pensador, hasta nuestros días lo vienen considerando como un enemigo los eruditos inclinados a la ortodoxia y a la conformidad; y, en cambio, lo han defendido, idealizado y aun transformado hasta hacerlo irreconocible, algunos campeones de la rebeldía y el libre pensamiento. La mayor dificultad que encuentro para escribir sobre él es mantener presente en mi espíritu, sin perder las proporciones, toda la actividad de este hombre tan lleno de variadas facetas. Ciertos contemporáneos nos lo presentan como un pensador que se complace en destruir. A. W. Verrall, el más brillante entre

los modernos críticos de Eurípides, a cuya labor de precursor debo muchísimas enseñanzas, llamó a uno de sus libros *Eurípides el racionalista*, y siguió hasta el extremo la senda indicada por este título. Su interesante y vivaz discípulo, el profesor Gilbert Norwood, se puso a su seguimiento. En Alemania, el doctor Nestlé, en un libro sobrio y erudito, trata de Eurípides como pensador y nos dice que "toda suerte de misticismo era para él profundamente repugnante", opinión a todas luces equivocada, puesto que algunas de las más hermosas expresiones del misticismo griego están precisamente en Eurípides. Otro escritor de nota, Steiger, traza un laborioso paralelo entre Eurípides e Ibsen, y concluye que el secreto de Eurípides está en su realismo y su devoción absoluta a la verdad. Pero otra generación anterior, enamorada de Eurípides, lo entendía de modo muy distinto. Cuando Macaulay proclamaba que nada en la literatura puede equipararse a *Las bacantes*, sin duda que ni por un instante pensaba en el racionalismo o en el realismo. No: pensaba más bien en lo romancesco, en la magia, en el claro espíritu poético de la obra. Otro tanto dígase de Milton, de Shelley, de Browning. Y lo propio sentían los viejos humanistas como Porson y Elmsley. Porson, sin negar que la crítica tiene mucho que decir contra Eurípides cuando —por ejemplo— lo compara con Sófocles, afirma, muy en su estilo peculiar: "*illum admiramur, hunc legimus*" ("A aquél lo admiramos, a éste lo leemos). Elmsley, lejos de admirar a Eurípides como un verdadero pensador, observa al paso que era un poeta singularmente dado a incurrir en contradicciones. Pero tanto para Porson como para Elmsley, la poesía de Eurípides, sitúesela o no en el plano superior, era sin duda deliciosa. Muy

diferentes son los memorables juicios pronunciados sobre él como autor de tragedias por dos de los mayores jueces. Aristóteles, que escribía cuando ya Eurípides había pasado de moda, y que lo sometía a una censura muy rigurosa y no siempre inteligente, lo declara "el más trágico de los poetas". Y Goethe, tras de manifestar su sorpresa ante el desdén general con que considera a Eurípides "la aristocracia de los filólogos, arrastrada por el bufón de Aristófanes", se pregunta enfáticamente: "¿Acaso hay en todo el mundo otra nación que haya producido un dramaturgo digno de ponerle las pantunflas?" (*Tagebüchern*, 22 de noviembre de 1831). Intentemos, si nos es dable, mantener en nuestra mente todas estas disidencias y encontrados puntos de vista.

Como dramaturgo, el destino de Eurípides ha sido extraño. A lo largo de su larga vida casi siempre se vió derrotado en las competencias públicas. Unos cuantos filósofos, como Sócrates, lo admiraban francamente; gozó de inmenso renombre por toda Grecia; pero los jueces oficiales de la poesía estaban en su contra, y aun sus propios paisanos de Atenas lo admiraban con reservas y algo de mala gana.

Después de su muerte, en verdad, es cuando reivindicó su reinado. Sus obras aparecían en los escenarios con una frecuencia por ninguno otro igualada, y se nos asegura que sus piezas se representaban todavía con éxito seis siglos más tarde, en las regiones más distantes de Grecia. Ejerció notoria influencia sobre las más altas formas de las letras griegas, tanto en prosa como en poesía. Los escritores subsecuentes lo citan más que a ningún otro trágico griego; y no es eso todo: si descontamos las

meras referencias de los diccionarios a las palabras raras, se lo ha citado más veces que a todos los demás trágicos juntos. Y, de su obra, nos han quedado diecinueve piezas, contra siete de Esquilo y otras tantas de Sófocles. No es poca gloria para un hombre. Pero el hado díscolo, que le regateaba los premios mientras vivía, contribuyó después a difundir una serie de lugares comunes para explicar el éxito de Eurípides que ya nadie pudo atajar. En gran parte, Eurípides fué muy leído porque era, o parecía fácil; en tanto que se dejaba de lado a los viejos poetas porque eran más difíciles. El griego ático en sus manos había comenzado ya a adquirir la forma que conservaría durante otros mil años, como la lengua literaria por excelencia de la Europa oriental y el gran instrumento y símbolo de la civilización. Eurípides era un tesoro del estilo ático y de las antiguas máximas, y resultaba sumamente útil para las citas de los oradores. Pero la melodía y sentido de su lírica parecían perderse, porque los hombres habían olvidado la pronunciación griega del siglo v a. c., y ya no eran capaces de leer adecuadamente a los líricos. La cualidad excitante e indiscutible de aquellos dramas estaba en sus efectos; pero nadie entendía ni apreciaba ya las sutilezas de aquel arte, el íntimo estudio de los caracteres allí revelado, la cuidadosa elaboración de contactos y choques entre una y otra escena, la maestría en el manejo del Coro, aquel incomparable instrumento dramático de los griegos. Prácticamente, ya se había dejado de escribir dramas. O se los tenía por ejercicios retóricos o por espectáculos de aparato para el anfiteatro. Algo parecido acontecía con aquel espíritu de intimidad en que Eurípides informaba su obra, llámeselo filosofía o religión. Su significado resultaba

ya oscuro. Sin duda que tuvo poderosa influencia sobre las grandes escuelas filosóficas del siglo IV a. C., las cuales, al menos, es de creer que entendieron bien uno de sus aspectos. Pero aquellas de sus frases que más constantemente se citaban y repetían por los días de la decadencia sólo expresan pensamientos de segundo orden, que han perdido ya más de la mitad de su valor por el solo hecho de aparecer sin el contexto, y a menudo son meros lugares comunes o hasta afirmaciones contradictorias —muy natural, tratándose de dramas—, si bien expresadas siempre con sencillez y claridad.

Esta claridad de expresión parece ser lo que más estimaban los griegos de las postrimerías. La "claridad" —*sapheneia*— era la consigna del buen estilo en tiempos de Eurípides, y siempre fué el ideal de la retórica griega. Claro es que el griego llamaba *rhetoriké* a algo que a menudo es contrario a lo que hoy llamamos "retórica". Pensar con claridad, dividir la materia en partes formales, articular de modo coherente cada párrafo y dibujar cada sentencia con exactitud y sencillez: ésta era la enseñanza fundamental de un retor griego. Tal tendencia es manifiesta ya en los días clásicos, y nadie la llevó más lejos que Eurípides. Pero también aquí el hado ha sido irónico. Las épocas incapaces de entenderlo celebraron su claridad. Nuestra época, que al fin parece haberlo entendido, siente para esa claridad una repulsión instintiva. No nos gusta que un poeta sea demasiado claro, y detestamos que sea metódico. Somos lectores inteligentes, prontos para apreciar los conjuntos a quienes halaga y estimula un poquillo de oscuridad. Algo de filosofía mística está bien en un poeta, pero no una intelectualidad tajante. En todo caso, nos ofende casi ese "en pri-

mero, en segundo, en tercer lugar", o el distribuir las cosas a una y otra mano. Y esto Eurípides se empeñó en hacerlo hasta la saciedad.

Tal es el obstáculo mayor que de él nos aleja. Fuera de eso, con sólo un poco de imaginación histórica vemos en él, si no ya a un hombre moderno —el parecernos tan remoto y austero hasta es uno de sus encantos—, al menos a un hombre en cuya mente se agitan nuestros mismos problemas, nuestras dudas y aun nuestros ideales; un hombre que sentía ya los mismos anhelos y sublevaciones de muchos hombres actuales, y sobre todo de muchos jóvenes. No porque los jóvenes sean más avisados que los viejos, tampoco porque sean menos prudentes; sino poque el poeta, el filósofo, el mártir, que yacen como latentes en el interior de todo humano, por lo general se van borrando hasta desaparecer a lo largo de una vida media. Mientras aún vive y alienta, llevamos adentro la clave para entender a Eurípides.

¿Con qué método vamos, pues, a abordarlo? Sería desastroso el querer lanzarnos derechamente sobre él usando de analogías o parangones modernos. Debemos contemplarlo en su atmósfera propia. Todo hombre dotado de auténtica vitalidad puede ser considerado como resultante de dos fuerzas. En primer lugar, es hijo de determinada época, sociedad, convención, o lo que en una palabra se llama tradición. En segundo lugar, en uno u otro grado, es un rebelde contra semejante tradición. Y la mejor tradición crea a los mejores rebeldes. Eurípides es fruto de una tradición intensa y espléndida y es también, con Platón, el más fiero de los rebeldes.

En esto no hay nada paradójico. Ninguna tradición es perfecta. La mejor tradición apenas puede darnos un período pasajero de paz, triunfo o equilibrio estable. La humanidad entonces descansa un instante, pero sabe que debe seguir de frente. Descansar por siempre sería morir. Los conformistas más completos se encuentran acaso más a gusto cuando se ven obligados a luchar por sus ideales contra las fuerzas encontradas. Y, en general, toda tradición despliega su mayor eficacia, no cuando es universalmente aceptada, sino cuando se la ataca y se la daña. Entonces se aprende a buscársele el corazón y a vivirla en su significado cabal. Y, en cierto sentido, el mayor triunfo que puede alcanzar una tradición es el criar rebeldes nobles y dignos. La tradición griega del siglo v a. c., la gran época de Atenas, no sólo realizó adelantos notables en la mayoría de los órdenes humanos, sino que educó a una juventud crítica y rebelde. Muchos lectores de Platón, ante sus más brillantes sátiras contra la democracia ateniense, se habrán dicho seguramente a sí mismos: "Sólo Atenas podía producir a un hijo semejante, capaz de ver así sus errores o de concebir tamaños ideales."

Ahora mismo vivimos en plena reacción contra otra época soberbia, época cuyas conquistas artísticas serán memorables: sólidas y espléndidas en la literatura, inigualadas en la ciencia y en la invención, pero acaso todavía mayores en cuanto al alto nivel de las normas del deber público, la humanización de la ley y la sociedad, y el despertar de los más altos ideales en el orden social y en la política internacional. La era victoriana, no obstante sus desemejanzas, se parecía un poco a la era de Pericles por su falta de capacidad para hacer examen de

conciencia; se le parecía en su ímpetu y su optimismo, en su hipocresía inconsciente, en su ineptitud para llegar hasta el fondo de los problemas. Y en la apreciación general de casi todas las cosas victorianas, hasta donde no se trata meramente de modas o locuras, parece que todavía oyéramos hablar al mismo espíritu victoriano. Se juzga de lo victoriano conforme a normas victorianas. No se lo censura por la dirección de sus movimientos, sino porque tales movimientos no fueron aún más acelerados; porque tantos de sus intentos están todavía a medio camino, porque era mucho más difícil de lo que aquella gente se figuraba el satisfacer los ideales y los principios en que pretendía fundarse. Eurípides, lo mismo que nosotros, aparece en una época de crítica que sucede a una época de movimientos y de acción. Y, como nosotros también, acepta por mucho los principios mismos en que se fundaban aquel movimiento y aquella acción. Acepta los ideales atenienses de libre pensamiento, libre expresión, democracia, "virtud" y patriotismo. Y censura a su época por no ser leal a tales normas.

Hemos hablado de la tradición como de una cosa homogénea, mas para cualquier poeta o artista hay dos tramas diferentes en el tejido de esa tela. Hay, por un lado, las concepciones aceptadas de su arte particular, y, por otro, las creencias aceptadas de su inteligencia: aquéllas, encaminadas a la creación de la belleza; éstas, al hallazgo de la verdad.

Ahora bien, todo artista que lleve un crítico adentro, o un rebelde, encuentra una diferencia fundamental entre estos dos órdenes de convenciones. En cuanto a la verdad misma, la tradición es del todo indiferente. Si, de hecho, la tierra gira en torno al

sol, lo hará así aunque todas las épocas hayan creído lo contrario. El que investiga, pues, la verdad, hasta donde sólo importa a la verdad, puede rechazar tranquilamente la tradición sin el menor escrúpulo. Pero en punto al arte las cosas cambian. El arte implica el mensaje de un hombre a otro. Así como sólo podemos hablar al prójimo en una lengua que sea de ambos conocida, así sólo podemos apelar a su sentido artístico mediante una tradición que nos sea común. Lo que se espera de nosotros es siempre un elemento esencial en el efecto artístico, sea que tratemos de satisfacer o sorprender, de superar o desilusionar. No puede, pues, desdeñarse en este caso la tradición.

Esta diferencia de posturas a menudo es muy manifiesta en la práctica de los artistas. Un poeta puede ser un precursor que se adelanta por las nuevas rutas del pensamiento, y a la vez un artista que rompe con las técnicas. Así Walt Whitman, enemigo de la tradición en uno y otro sentido. Otro artista, en cambio, puede ser negligente y anárquico en su técnica, pero rigurosamente convencional en su pensamiento. Me abstengo de citar ejemplos. Y todavía es más manifiesto el caso de poetas, como Shelley o Swinburne, cuyas obras palpitan de rebeliones intelectuales, mientras que su técnica es exquisita y elaborada. Los pensamientos en ellos son audaces e insólitos. Pero su forma es la forma tradicional desarrollada a fondo y todavía con mayor exquisitez que la acostumbrada.

Pues de aquí que Eurípides, salvo ciertas llamadas licencias métricas, pertenece en mi sentir a esta última clase. En cuanto a especulación, es un crítico y un francotirador; pero en cuanto a la forma artística es esencialmente un tradicionalista. Aun parece

enamorado de las rigideces formales en que opera. Llegó a desarrollar las capacidades implícitas en estas formas hasta extremos nunca soñados, pero nunca rompió los moldes, ni se abandonó a la flojedad o al mero realismo. Su última y, en mucho, su mejor obra, *Las baeantes*, es hasta donde podemos apreciarla, la obra más ajustada a las formas que llegó jamás a escribir.

Tales son, pues, las ideas generales que han de presidir nuestro examen de Eurípides. Al intentar una reconstrucción de su vida, no debemos olvidar los dos planos de fondo sobre los cuales ella se desenvuelve: el del pensador, o el del puro artista. Debemos comenzar por entender, o procurarlo, las tradiciones mentales en que se ha formado, o sea la atmósfera general de la Atenas del siglo v a. c., y ver hasta qué punto las expresa o reacciona contra ellas. En seguida, debemos entender lo que era la tragedia griega, qué ritos y convenciones la sostenían, qué fuego interno la mantenía en su plena vitalidad, y estudiar en consecuencia el manejo que le dió Eurípides como instrumento de su propia expresión, obedeciendo sus leyes al tiempo que libertaba su espíritu.

Capítulo II

Fuentes para la vida de Eurípides. Las reliquias que de ella quedan en el siglo IV. *Su juventud y su ambiente. La Atenas posterior a la guerra pérsica. Los grandes sofistas*

Resulta hasta cierto punto imposible escribir una vida de Eurípides, por la sencilla razón de que vivió hace muchos años. En su tiempo, apenas se empezaba a escribir la historia; Herodoto, "el padre de la Historia", era casi su contemporáneo. Se había comenzado a tomar cuenta y razón de los grandes acontecimientos; pero a nadie se le había ocurrido todavía que la vida de ningún individuo valiera la pena de ser investigada y escrita. De cierto modo, la biografía sólo comenzó unas dos generaciones más tarde, cuando los discípulos de Aristóteles y los de Epicuro se aplicaron a establecer y redactar las vidas de sus maestros. Pero la biografía como hoy la entendemos —un escrito sobre una vida completa, año por año, con fechas y documentos— nunca fué practicada en la antigüedad. Piénsese en los Evangelios, en las Actas, aun en la *Vida de Agrícola* escrita por Tácito. Estas obras son diferentes entre sí, pero todas se distinguen igualmente de cualquier biografía moderna por su absoluta despreocupación respecto al afán de ser completas. Las antiguas "Vidas" por regla, se limitan a escoger unos cuantos hechos, unos cuantos dichos o discursos notables; se concentran en los últimos años y, muy a menudo, en la muerte de su protagonista.

Conocemos bien las fechas en que murieron muchos hombres eminentes de la antigüedad. Para entonces ya se trata de una notabilidad, y la muerte se vuelve un acontecimiento memorable. Pero —sal-

vo en algunos estados aristocráticos como Cos, que tomó nota del nacimiento del gran médico Hipócrates— ninguna criatura era eminente, y tampoco ningún joven. Se conocen pocas fechas de nacimiento; y en el caso de casi todos los hombres famosos de la antigüedad, sus primeros años han sido olvidados y sus primeras obras se han perdido. Y así sucedió con Eurípides.

La historia, cuando llegó a madurar ya en la antigüedad, era sobre todo una rama de las bellas letras y no se preocupaba mucho de la exactitud. Por regla, se contentaba con la fecha en que un hombre había "florecido" —concepción demasiado tosca—, y esta fecha se fijaba, bien por el año en que la persona en cuestión hizo su obra más memorable o bien por el año en que cumplió los cuarenta. El año que suele asignarse al nacimiento de Eurípides puede dar ejemplo de este método. El sistema cronológico era extremadamente confuso. En primer lugar, no existía una era comúnmente aceptada para las fechas; y cuando la hubiera, el sistema numérico, antes de la invención de las cifras arábigas, era tan enredado como lo es hoy en día la ortografía inglesa, lo que dificultaba aun las sumas más elementales. De suerte que la práctica habitual consistía en agrupar los hechos conforme a un trazo que podía no ser muy exacto, pero que estaba calculado conforme a su interés simbólico y a su facilidad mnemónica. Por ejemplo, los tres grandes trágicos eran distribuídos en torno a la Batalla de Salamina como punto de referencia, la gran victoria de los griegos contra los persas en 480 a. C. Esquilo combatió allí en la infantería pesada, Sófocles danzó en el coro de mancebos que celebraron el triunfo, y Eurípides nació ese mismo día. Ignoramos el origen de esta amena

fábula; pero poseemos otra fecha en una muy vieja crónica llamada el *Mármol pario*, que fué encontrada en la isla de Paros allá para nuestro siglo XVII y que fué labrada en el año 264 a. c. En ella consta que Eurípides nació en 484 a. c., y como no hay razón para ponerlo en duda, y puesto que el *Mármol* es el más antiguo testimonio en el caso, es aconsejable aceptar el punto mientras no se encuentre algo mejor.

En algunos de los manuscritos que han preservado las piezas de Eurípides, hay también "escolios" o antiguos comentarios tradicionales escritos al margen. Algunas de sus más antiguas constancias proceden de los eruditos alejandrinos que vivieron en el siglo II a. c. Otras datan de la época romana, primeros siglos del cristianismo; otras, del siglo XI o después. Y entre estas notas hay un antiguo documento llamado *Vida y estirpe de Eurípides*.

Es obra anónima e informe. Se ve que se le han añadido y quitado frases al pasar por tanta gente como la tuvo en sus manos para leerla o copiarla. Pero se ve también que procede de fuentes antiguas, y sobre todo de una "Vida" escrita por un tal Satyrus, escritor de la secta peripatética o aristotélica, a fines del siglo II a. c. Algunos otros fragmentos de igual procedencia se han encontrado en los autores latinos Varrón y Aulo Gelio; y su influencia se rastrea asimismo en la noticia bibliográfica del antiguo Léxico de Suidas (siglo X de J. c.). Suidas también aprovechó otra fuente, por cierto mejor y más antigua: la *Crónica ática* de Filócoro.

Era este Filócoro un autor de anales, muy cuidadoso y sistemático, que escribía en el siglo III a. c. y se valía de documentos oficiales y verificaba sus aseveraciones. Su tarea principal era llevar registro de

cuanto interesaba a Atenas: historia, mitos, festivales, costumbres; pero también escribió algunos tratados especiales, y entre ellos uno *Sobre Eurípides*. En cuanto a Satyrus, escribió por su parte una serie de *Vidas de varones famosos*, que alcanzó mucha popularidad, y ahora —desde 1911— podemos apreciar por nosotros mismos las razones de esta popularidad. Pues se han desenterrado fragmentos de la *Vida de Eurípides* en Egipto, gracias a los doctores Grenfell y Hunt, y se han publicado en los *Oxyrrhyncus Papyri*, vol. IX. La vida está redactada en forma de diálogo, al parecer un diálogo entre el autor y una dama. Es un montón de citas, anécdotas, observaciones críticas de detalle, todo mezclado con un aire de buen tono y amenidad, su poquillo de galantería y un sorprendente olvido de toda precisión histórica. Evidentemente, a Satyrus le divertían más las anécdotas que los hechos exactos. Le importaba el buen estilo, pero de historia no se preocupaba ni entendía un ápice. Las consideraciones siguientes nos permitirán ver esto con mayor claridad.

Mucho más que cualquier otro personaje de la antigüedad, Eurípides era un blanco predilecto para los ataques de la comedia. Y, cosa singular, nos encontramos con que la mayoría de las anécdotas sobre Eurípides recogidas por Satyrus son simplemente las caricaturas de la comedia, tratadas como si fueran casos sucedidos. Por ejemplo, en la pieza de Aristófanes llamada *Las tesmoforias*, las mujeres, reunidas a solas para este su festival privado, conciertan el dar muerte a Eurípides, porque el penetrante estudio del carácter femenino que ha llevado a la escena les ha hecho a ellas la vida difícil. Eurípides, sabedor del complot, persuade a su anciano

suegro que se mezcle disfrazado en la fiesta exclusiva de las mujeres y lo defienda, cosa que el suegro hace sin el menor tacto y con el resultado más desastroso. Algunas chispeantes escenas son sucedidas por una tregua solemne entre Eurípides y las atenienses. Y por aquí vemos el crédito que merecen los testimonios tradicionales, pues tanto Aulo Gelio como el propio Satyrus nos dan como hechos reales todas estas invenciones cómicas que por tales conocíamos o podemos reconocer fácilmente. Hay otra clase de anécdotas fabulescas que todavía cuentan más en la tradición representada por Satyrus. En *Las ranas* de Aristófanes (1.1048), escena en que Eurípides defiende sus piezas contra los ataques de Esquilo, se desliza la sugestión de que, a lo mejor, Eurípides conoció por propia experiencia las muchas infamias de sus perversas heroínas. La idea echó raíz, y las anécdotas nos lo presentan como un marido engañado, al modo de Teseo o de Proeto, y declamando sobre el caso los versos que constan en sus tragedias; o lo presentan como bígamo al modo de Neptolemo —una de sus mujeres pudo llamarse Coérila o "la Cochinita", y desde luego las dos eran insoportables—; o aseguran que fué despedazado por sus jaurías, al modo de su personaje Acteón, o por mujeres enfurecidas, al modo de su Penteo.

Es de creer que tiene origen parecido aquel chiste sobre la madre de Eurípides que se viene repitiendo desde Aristófanes hasta todos los autores de "Vidas". Por Filócoro sabemos que es falso. El chiste consiste en aludirla como vendedora de perifollos —esa planta silvestre que sólo se comía en tiempos de hambre—, o en general, de toda clase de verduras baratas, o en llamarla sencillamente verdulera. También se hacían chistes a su costa con alusiones

a las remolachas *(Acarn.* 894; *Ranas,* 942). Un hombre pide a Eurípides que le traiga "un perifollo nuevo de los que su madre trae a cuestas" *(Acarn.* 478); o bien averiguamos que "dice asperezas de las mujeres, tan ásperas como los yerbajos que adornaron su cuna" *(Tesm.* 455). Y en un momento en que alguien va a citar a Eurípides, su amigo le grita: "¡No, por los dioses, no me emperifolles!" *(Caballeros,* 19).

Ahora bien, un verso muy citado de la tragedia de Eurípides *La sabia Melanipe* dice así: "No lo digo yo, lo dice mi madre"; y sabemos que Melanipe, y más todavía su madre, era una autoridad en yerbas y simples de salud. Cámbiese la madre de su heroína en la propia madre del poeta y las yerbas medicinales en algún yerbajo absurdo, y ya está hecha la fábula.

Dejando aparte esta niebla de confusiones y anécdotas intencionadas, procuremos entender el método usado por nuestra mejor autoridad, Filócoro, para establecer su información sobre Eurípides. Casi no contaba con materiales escritos; no poseía colecciones de cartas y periódicos como los que permiten construir las biografías modernas. Podía, eso sí, consultar los registros públicos de las representaciones trágicas, coleccionados y publicados por Aristóteles y sus discípulos, y fijar así las fechas de las piezas de Eurípides, especialmente su primer victoria en el concurso, y otras cosas parecidas. También le era dable descubrir una que otra inscripción pública en que apareciese el nombre del poeta, pues los archivos de entonces estaban, en su mayoría, grabados en las piedras y expuestos en lugares públicos. Había, por otra parte, un busto del poeta, auténtico aunque un tanto idealizado, tomado en su

vejez, donde se admira el rostro fatigado y hermoso, de pelo suave, y los labios un tanto hundidos. Todo esto daba un esqueleto de conjunto. Y, para lo demás, no le quedaba otro recurso a Filócoro que fiarse de las casuales memorias que aún perdurasen. Si tenía que escribir por los años de 300 a 290 a. c., imposible encontrar ser viviente que pudiera darle testimonio ocular de un hombre que murió en 406. Pero aún podrían encontrarse setentones que recordasen algunas charlas paternas sobre Eurípides, y cuyos abuelos lo hubieran conocido bien. Con un poco de suerte, bien podía darse con una vena de recuerdos íntimos e inteligentes que ayudasen a entender al grande hombre. Pero no hubo nada de esto. Todos los recuerdos se referían a la vejez del poeta y resultaron meras superficialidades. Averiguamos que usaba una barba larga y que tenía lunares en la cara. Vivía muy solitario, y le aburrían las visitas y las reuniones. Tenía algunos libros, y detestaba a las mujeres. Vivía en la isla de Salamina, en una cueva que tenía dos accesos y una hermosa vista sobre el mar —sin duda una buena cueva más confortable que muchas casas griegas, de modo que esto no era necesariamente una excentricidad—; y allí se lo veía "a lo largo del día, meditando para sí o escribiendo, pues sencillamente despreciaba cuanto no fuera grande y elevado". Todo esto parece sacado de las memorias de un niño, y de un niño medio asustado, que contempla desde lejos al hombre eminente.

Algo aclaramos, sin embargo. Pasó sus últimos años entre un grupo de íntimos. Mnesíloco, el padre de su esposa —o acaso otro miembro de la misma familia así llamado—, era su amigo cercano. También lo era su servidor o secretario, Cefisofonte. No

se nos dice que Sócrates haya figurado en esta pequeña sociedad. Cada uno de ellos tenía una gran deuda para con el otro, y se asegura que Sócrates sólo iba al teatro cuando daban una pieza de Eurípides. Para verla, no le importaba echarse a pie un trecho tan largo como el que mediaba hasta el Pireo. Pero es de creer que ambos eran vivaces y originales, tal vez demasiado hechos a dominar en sus respectivos círculos, para poder juntarse cómodamente en la misma sala. En los diálogos de Platón, nunca se ve a Eurípides conversando con Sócrates.

Algunos de los viejos amigos de Eurípides habían sido para entonces desterrados de Atenas. El gran "sofista" Protágoras había leído en la propia casa de Eurípides su famoso libro *Sobre los dioses*. Pero ya había muerto, ahogado en el mar, y el maestro del poeta, Anaxágoras, hacía mucho que era una sombra. Algunos artistas jóvenes parece que se sentían amigos de Eurípides. Desde luego, Timoteo, el joven compositor jonio que —como acontece a la mayoría de los músicos dotados de originalidad— pasaba entonces por corruptor de la música, debido a su estilo florido y a sus audaces invenciones. Su primer ejecución en Atenas había sido un penoso fracaso, y se nos asegura que el ardiente jonio estaba ya a punto de suicidarse, cuando el viejo poeta se le acercó y le comunicó nuevos alientos. Había que sostenerse firme, le dijo, y los mismos que ahora lo silbaban serían los primeros en aplaudirlo.

Otra cosa resulta clara, y es la enemistad que le profesaban los escritores cómicos. De las once comedias de Aristófanes llegadas hasta nosotros, tres se ocupan principalmente en Eurípides, y ninguna de las otras deja de mencionarlo. No hay caso igual en toda la historia literaria. ¿Ha habido nunca otro

trágico, otro poeta en general, que así haya concentrado en su persona, año tras año hasta llegar casi a los ochenta, las intenciones burlescas de todos los ingenios burlones más populares? ¿Y cómo pudo ser que el público ateniense jamás se haya cansado de estos monótonos ataques contra el mismo poeta, de este incesante recurso a la crítica literaria en mitad de las farsas? Los ataques son a veces rudos y groseros, y a veces agudos y penetrantes, y a menudo mal encubren una admiración disimulada. Y el enemigo principal, Aristófanes, a juzgar por las parodias que hace de Eurípides, debe de haber conocido de memoria buen número de las noventa y dos piezas de éste, y parece medio fascinado con el mismo objeto de sus sátiras. Sea como fuere, la hostilidad de los escritores cómicos sin duda estaba sostenida por cierta hostilidad general contra el poeta. La tradición así lo declara francamente, y la persistencia de los ataques lo comprueba. Imposible burlarse constantemente en la escena de una persona que el auditorio desearía respetar. Y la impopularidad de Eurípides, como veremos, no es difícil de entender. La tradición que nos viene de Satyrus lo achaca todo a su personal distanciamiento, a su austeridad. Huía de la sociedad y "no se esforzaba por halagar al auditorio". De modo que, en suma, no temperaba con su agrado personal la oposición que provocaban sus opiniones. No sólo era del todo contrario al "partido de la guerra" y a los demagogos, en lo que coincidía con el propio Aristófanes; sino que había penetrado hasta una zona más profunda del pensamiento, donde la mayoría de los ideales ambientes resultaba irremediablemente condenada. Sócrates había llegado también a esa zona, y Sócrates fué muerto.

Difícil es entender la invariable noción, que todas nuestras autoridades comparten, de que Eurípides era un implacable censor del sexo femenino, por lo cual las mujeres de Atenas naturalmente lo odiaban. A nosotros nos parece más bien un agresivo campeón de las mujeres; más agresivo y ciertamente más comprensivo que Platón. En la agitación de las Sufragistas Militantes se han recitado versos de la *Medea*. Sus heroínas trágicas son famosas, y casi siempre están tratadas con mayor interés y perspicacia que los héroes. Sin embargo, no sólo los antiguos, sino todos los críticos, hasta hace más o menos una generación, nos lo pintan como un adversario de la mujer. ¿Qué significa esto? ¿Se tratará de meras ironías de Aristófanes y estupideces de los escoliastas? ¿O hay algo más en el fondo de esta apreciación tan extraña?

Se me ocurre que la explicación está en que la época actual es la primera, o casi la primera, que ha aprendido a tratar a sus heroínas de la poesía o la ficción literaria como verdaderos seres humanos, y mediante esa técnica que se llama "los caracteres mixtos". No más allá de Sir Walter Scott, tal vez hasta en tiempos de Dickens, la convención admitida exigía que una heroína, si era simpática, estuviera exenta a la vez de toda falta al punto de carecer de carácter. Las heroínas de Ibsen, seres reales considerados con simpatía pero también con honda sinceridad, parecían chocantes y aun horribles a la generación del dramaturgo. A lo largo de las edades, el ideal de lo femenino en la ficción literaria convencional puede decirse que corresponde al tipo definido por un gran pensador ateniense en esta célebre palabra: "La mayor gloria de una mujer es que los hombres la nombren lo menos posible." Si

realmente tal fué la noción predominante entre las mujeres de Atenas, no es de extrañar que se sintiesen ultrajadas por Eurípides. Aún no alcanzaban, ni tampoco la mayoría de los maridos, ese punto que permite interesarse en el buen estudio de los caracteres, mucho menos el punto que lleva a exigir una vida más libre e intensa. Para el ateniense estúpido del tipo medio acaso resultaba una perversidad en la mujer el tener un carácter definido, una perversidad el desear alguna participación en las cosas públicas, una perversidad el adquirir cultura, o el poner en duda algunos extremos de la religión convenida, tan perversidad por lo menos como el regañar al marido. De las mujeres no se debía ni siquiera hablar; y sobre todo, no había que tratarlas con entendimiento ni simpatía. El empeño de entenderlas sólo servía para empeorar las cosas. A la gente que así pensaba, las mujeres de Eurípides tienen que haber parecido repugnantísimas; y el poeta mismo, el más cruel enemigo del sexo femenino. Lo que asombra es que esa gente haya soportado a las heroínas de Sófocles tales como Antígona y Iocasta. Respecto a los inteligentes, como Aristófanes, la explicación del caso es ya más complicada. Pero Aristófanes, con todos los rasgos de simpatía que en él se descubren por las mujeres "avanzadas", no era hombre para ir contra el espeso auditorio conservador o para desperdiciar tan rico filón de burlas y chistes.

En todo caso, he aquí el retrato que tenemos de Eurípides en sus últimos años: una figura solitaria, austera, rodeada de pocos amigos íntimos, consagrado a vivir para lo que él llamaría "el servicio de las Musas", la música, la poesía, la meditación; todavía capaz de sacudir a los públicos por la intensi-

dad de la emoción trágica, más alta en él que en ningún poeta; pero vencido de los años, algo sin amigos y, como otros muchos solitarios, de hábitos un tanto singulares; admirado y odiado sin mucha comprensión; y siempre envuelto como en una niebla de sorna, entre desdeñosa y envidiosa. "*Calvus et calvinista*", nos recuerda, con todas las diferencias que van del uno al otro, estas curiosas palabras con que Guillermo el Taciturno describe su propio paso de la juventud a la vejez, al llegar el día en que el brillante príncipe católico, campeón en las cortes y en los torneos, se resignó a sentarse definitivamente en su cámara de consejo, "calvo y calvinista". Intentemos, pues, trazar la trayectoria de esta vida, que a tal término lo condujo.

Era hijo de Mnesarco o Mnesárquides —estos nombres solían tener formas alternantes—, de quien se dice que era mercader. Su madre, Cleito, la mal llamada verdulera, era, según Filócoro, "de muy alta cuna". Había nacido en Flía, aldea del centro del Ática, cuyos alrededores todavía son famosos por la amenidad de sus árboles y arroyos que aparecen en medio de una tierra calcinada de sol. En tiempos de Eurípides era más famosa aún por sus templos. Era, en efecto, la sede de Deméter Anesídora (la Tierra, Dispensadora de Bienes), del Dionysos de los Retoños y de las Vírgenes Temibles, imágenes que vienen del mundo vetusto y misterioso, ajenas a la familia vencedora de las divinidades homéricas. Y, sobre todo, lo más notable era su templo de Eros, el Amor. Gracias a las investigaciones recientes, ahora podemos entender la naturaleza general de estos misterios. Son supervivencias de la antigua sociedad tribal, donde todos los muchachos, en alcan-

zando la edad adulta, tenían que ser sometidos a ciertas pruebas e iniciaciones. Estos ritos tenían relación con la vida vegetal y con el renacimiento después de la muerte, pues venían de una época muy lejana en que la fertilidad del suelo poseído por la tribu no se distinguía de la fertilidad de los ganados y las familias humanas, y los nuevos miembros que le nacían a la comunidad eran tenidos por reencarnaciones de los antecesores que retornaban a sus antiguos hogares. Por los días de Eurípides, estas creencias se habían desvanecido en doctrinas místicas, que se conservaban con muda reverencia, que nadie discutía ni entendía ya bien, pero que ejercieron cierta influencia en su espíritu. También había otros templos consagrados a divinidades más aristocráticas de la mitología heroica, como las que nos presenta Homero. Eurípides, en su tierna edad, era copero de cierto gremio de Danzantes —la danza en la antigüedad siempre se asociaba con las prácticas religiosas—, cuyos miembros se escogían entre "las primeras familias de Atenas", y que bailaban en torno al altar de Apolo Delio. Fué, asimismo, portador del fuego sacro para el Apolo del Cabo Zoster; es decir: tenía por función el llevar la antorcha en las procesiones que, cierta noche del año, se encaminaban hacia el Cabo Zoster en busca de Apolo Delio, y lo escoltaban en su mística peregrinación de Delos a Atenas.

Tendría cuatro años, cuando tuvo que salir precipitadamente de su casa y de su país. Los persas se acercaban. Como en griego la palabra *persai*, persas, significa "destruir", el nombre mismo aumentaba el terror con que se los esperaba. Así, más tarde, el temor que inspiraba Roma parecía crecer por el solo hecho de que "Roma" significa "energía". Sin

duda la familia cruzó los estrechos mares de Salamina o fué más allá, y de lejos divisó el humo de los incendios a que los persas se entregaban, cada día en nuevas ciudades y aldeas, por toda el Ática, y al fin en el Acrópolis o ciudadela misma. Luego vinieron aquella desesperada batalla naval, aquella victoria increíble, y el ver aquella sombría flota oriental que huía derrotada rumbo al Asia, y la salvación, y la solemne exclamación de Temístocles, el general ateniense: "¡No lo hicimos nosotros!" Al año siguiente, los atenienses pudieron volver al Ática y reconstruir sus granjas arruinadas. Y al fin aconteció la definitiva derrota del ejército terrestre de los persas en Platea, y la atmósfera quedó despejada. Atenas adquirió conciencia de su heroicidad y empezó a cobrar la recompensa. Había soportado el peso de la guerra; voluntariamente se había sometido al comando de Esparta para que las fuerzas griegas no se diseminaran; y ahora quedaba como la potencia marítima indiscutible, el capitán verdadero que congregaba a todos los griegos orientales. Esparta, poco interesada en lo que pasara más allá de sus fronteras, e incapaz de política constructiva alguna, fué quedándose fuera en su actitud huraña, y dejó que Atenas moviera la guerra defensiva para la liberación de los griegos asiáticos. La corriente de los acontecimientos se precipitaba hacia Atenas.

Pero resultado tan estupendo no era el mero triunfo de una ciudad determinada, era el triunfo de un ideal y de un modo de entender la vida. La libertad había vencido al despotismo, la democracia a los reyes, la áspera pobreza al oro incontable del Oriente. Quienes luchaban voluntariamente por su hogar y su país resultaron combatientes más duros que aquellos conscriptos a quienes se reclutaba me-

diante torturas, degollaciones y empalamientos. Sobre todo, la "virtud" que decían los griegos, o bien la "virtud" y la "sabiduría" de consuno, habían hecho sentir su fuerza. Estas palabras nos hacen ahora sonreír; ante todo, las palabras no corresponden exactamente a los significados actuales, porque nuestras ideas no son hoy tan simples. La "virtud" es lo que hace que un hombre o una cosa sean buenos. Es la cualidad del buen soldado, del buen general, del buen ciudadano, del buen zapatero, del buen caballero o, casi, de la buena espada. Y "sabiduría" es aquella educación que enseña al hombre cómo debe obrar, cómo ha de usar una lanza, un utensilio, pensar o hablar o escribir, trazar figuras o construir la historia y la geometría, aconsejar o convencer a sus conciudadanos. Todos estos grandes impulsos se juntaron, o así pareció entonces, para determinar el empuje en una sola dirección; y probablemente nadie percibía una peligrosa diferencia cuando, en vez de los términos referidos, se hablaba de la victoria de la "piedad" contra la "impiedad", y se declaraba que los persas habían sido derrotados porque, como monoteístas que eran, negaban a los dioses. Sin duda que la "piedad", bien entendida, era una suerte de "sabiduría". Examinemos algunos pasajes del viejo historiador jonio, Herodoto, para mejor comprender los sentimientos de Atenas durante la infancia de Eurípides.

Atenas representaba el helenismo (Herod. I. 60). "La raza griega se distinguía hace ya mucho de los bárbaros por ser más inteligente y más emancipada de los absurdos (o del "salvajismo")... Y entre todos los griegos, los atenienses contaban como los primeros en sabiduría." Atenas, como rezaba el viejo epigrama, era "la Hélade de la Hélade".

Y esta sabiduría superior iba al par de la libertad y la democracia. "Así fué como Atenas se levantó tanto. Al que una vez la prueba, no puede ocultársele cuán buena cosa es la igualdad que allí se disfruta. Atenas, bajo los tiranos, no era mejor que sus vecinos, ni siquiera para la guerra; cuando se libertó de ellos, siempre fué la primera entre todos" (V. 78).

¿Y qué significaban esta libertad y esta democracia? Un orador nos lo dice en Herodoto (III. 80). "El tirano ultraja las antiguas leyes, viola a las mujeres, mata a los hombres sin someterlos antes a juicio. Pero un pueblo en el gobierno... ¡ya sólo decirlo es hermoso! Además de que un pueblo no incurre en esas atrocidades."

La libertad no se confunde con la licencia. Cuando Jerjes supo que eran tan pocos sus adversarios griegos, preguntó por qué no echaban todos a correr ante sus huestes, "sobre todo si, como decía, son libres y nadie puede detenerlos". Y el espartano le contestó: "Son libres, oh rey, pero no para hacerlo todo. Pues reconocen un amo que se llama la Ley, al que temen más que a ti te temen tus siervos." VII. 104. (Esto se decía sobre todo por los espartanos, pero lo mismo dice Esquilo de los atenienses. Se aplica por igual a todos los griegos, si se los compara con los bárbaros.)

El libre ateniense también debe estar dotado de *areté* o "virtud". Debe ser mejor en todos los respectos que la gente del montón. Como lo explica Temístocles, a cada giro de la vida hay que escoger entre algo más alto y algo más bajo, y los atenienses siempre deben escoger lo mejor. Hay especialmente algo en que Atenas debe profesar el culto de la *areté:* la generosidad o virtud caballeresca. Cuando los varios Estados griegos peleaban por la jefatu-

ra antes de la batalla de Artemiso, los atenienses, aunque contribuían con una flota mayor que los demás, "consideraron que lo primero era salvar a Grecia, y depusieron sus pretensiones" (Herod. VIII, 3). En la disputa semejante por el puesto de honor y mayor peligro, antes de la batalla de Platea, los atenienses pleitearon su causa y la ganaron. Pero discutían ofreciendo plegarse lealmente a las decisiones de Esparta, en caso de que se resolviera en contra de sus anhelos, y sus argumentaciones mismas muestran el ideal que se habían forjado respecto a su propia conducta. Alegaron, por ejemplo, que en época reciente ellos se habían enfrentado a los persas sin ayuda de nadie y para el bien de toda Grecia; que, en época muy distante, ellos habían acogido a los hijos de Héracles cuando los perseguía por toda Grecia el tirano Euristeo; que ellos, al precio de una guerra, impidieron que los conquistadores tebanos abandonasen los cadáveres de sus enemigos sin darles el entierro debido, ofendiendo así las leyes de Grecia y de toda la humanidad.

Tal es la noción que Atenas tenía de sí misma, el ideal conforme al cual, entre muchas confusiones, arrebatos y engaños causados por la ceguera del patriotismo, Atenas anhelaba vivir. Quería ser, en suma, el Salvador de la Hélade.

Tendría Eurípides unos ocho años cuando los derruídos muros de Atenas fueron reedificados, y la ciudad, ya no más indefensa contra las amenazas vecinas, pudo empezar la reconstrucción de la "Casa de Atenea", el Acrópolis, y restaurar los templos y la práctica de los festivales sacros por toda el Ática. Difícilmente pudo encontrarse presente cuando el general Temístocles, entonces en el apogeo de su

fama, pagó el coro para el primero de los grandes trágicos, Frínico, en 476 a. c. Pero sin duda vió las nuevas pinturas que el mismo Temístocles mandaba poner en los templos de Flía, y en que figuraban escenas de la guerra persa. Y poco después, sin duda tuvo ocasión de admirar las mucho más célebres series de cuadros con que Polignoto, el primero de los grandes pintores griegos, comenzaba a adornar el Acrópolis; cuadros que fijarían la imagen de las escenas troyanas y otras leyendas. Acaso a los diez años presenció la curiosa procesión que trajo de la isla de Eskiro los huesos de Teseo, el mítico rey de Atenas y el símbolo reconocido, a pesar de ser un monarca, de la ilustración y la democracia ateniense. Atenas era ahora demasiado grande y orgullosa para permitir que los restos de Teseo yacieran en suelo extranjero. Cuando Eurípides andaba en los doce, debe de haber asistido a la representación de *Los persas*, de Esquilo, "el único gran drama de asunto histórico que existe en la literatura". A los diecisiete, de seguro aplaudió *Los siete contra Tebas*, que tanta influencia tendrá en su obra futura. Esta vez, el corega fué un nuevo estadista, Pericles. Temístocles estaba ya desterrado, y los grandes héroes de la época persa, Arístides y Milcíades, habían muerto.

Al año siguiente (466 a. c.), Eurípides llegó a ser, oficialmente, un *ephebus* o "mancebo". Se le dieron una lanza y un escudo, y se le incorporó en la guarnición y servicio policial de frontera en el Ática. En dos años más, estaría apto para el pleno servicio militar. Entretanto, parece que recibió un choque terrible. Porque, mientras su escudo y su lanza estaban todavía intactos, llegaron nuevas de uno de los mayores desastres militares de la historia

ateniense. Los prósperos colonos establecidos sobre las riberas del tracio Estrimón fueron mañosamente atraídos por los tracios hacia regiones peligrosas, y allí sorprendidos, y espantosamente asesinados unos diez mil hombres. No es de extrañar que una de las primeras piezas de Eurípides haya sido la historia de *Reso* el Tracio y sus impetuosas tribus salvajes.

Entretanto, Eurípides aún no encontraba su camino. Se nos asegura que era un buen atleta; quedaban constancias de algunos premios que ganó en Atenas y en Eleusis. Es de creer que todos los mozos de Grecia, a poco que fueran algo ambiciosos, se ejercitaban empeñosamente en la carrera y el pugilato. Pero Eurípides tomó algo más en serio la pintura. Polignoto estaba por entonces trabajando en Atenas, y todas las artes parecían adelantar a grandes saltos. Allí quiso nuestro poeta hacerse una carrera, y arqueólogos posteriores han tenido la suerte de descubrir algunas pinturas de su mano —o que se tuvieron por tales en la ciudad de Megara. Sus escritos mismos nos descubren, aquí y allá, cierto interés por la pintura, y acaso al pintor que había en él debemos la construcción de esos delicados y variados efectos de grupos de figuras que hay en sus dramas.

Pero en el ambiente de la época había más que la pintura y la escultura. La juventud de Eurípides transcurrió en la época de culminaciones intelectuales más altas que conoce la historia. Durante un siglo más o menos se había venido elaborando este apogeo, en ciertas ciudades de la Grecia Jonia, sobre la costa de Asia Menor, estados ricos y cultivados sujetos en su mayoría a los gobiernos lidios y persas. La sublevación de estas ciudades y su aniquilamiento bajo el poder de Persia hizo que mu-

chos jonios, "sabios", filósofos, poetas, artistas, historiadores, cientistas, se refugiasen en Grecia y sobre todo en Atenas. Esta ciudad pasaba por metrópoli étnica de las colonias jonias, y había sido, durante la sublevación, su único sostén. Ahora vino a ser, como lo dijo uno de aquellos desterrados jonios, "el corazón en que arde el fuego de la Hélade". Difícil es trazar en breves páginas tan complejo y vasto movimiento, pero es lícito intentar, al menos, un trazo general de lo que fué, mediante una comparación imaginaria. Figurémonos primeramente la vida que se llevaba en las remotas poblaciones de Yorkshire o Somerset allá a fines del siglo XVIII: vida estancada y rústica sin ninguna agitación mental y sometida sumisamente a la autoridad, en que casi nadie sabía leer fuera del párroco, y las lecturas del párroco no eran capaces de alterarle el pulso a nadie. Y luego figurémonos el fermento intelectual que a la sazón se dejaba sentir en París o en Londres; los filósofos, pintores, historiadores y hombres de ciencia, las voces que se alzaban para proclamar la igualdad de todos los hombres, o la injusticia de las leyes inglesas para con el pobre, o denunciaban la esclavitud como un crimen, la monarquía como una forma viciosa de gobierno, o sostenían que sólo es perverso el acto que tiende a producir la miseria humana. Pues ¡qué no habría sucedido en la cabeza de un muchacho despierto y animoso, a quien de pronto se hubiera trasladado de una a otra sociedad, haciéndole comprender que las luchas, deberes y recompensas sociales eran diez veces más intensos y trascendentes de lo que jamás había soñado! Pues tal fué el despertar que debió de ocurrir en el espíritu de muchos griegos a comienzos del siglo V.

Un campesino de alguna atrasada aldea griega —y aunque fuera del Ática, como lo era Flía— sin duda tenía tan pocas nociones de cultura como cualquier otro palurdo. En Atenas, unos cincuenta años después, averiguamos que todavía era imposible, con la mejor voluntad del mundo, encontrar a alguien que supiera leer y escribir (Aristóf., *Los caballeros*, 188 *ss.*). Pero la diferencia en tiempos y lugares es fundamental. El campesino que votaba por el destierro de Arístides el Justo tenía que pedir a alguien que le escribiese el voto. Este hombre ni escribía ni pensaba. De cierto modo, odiaba la población vecina y pensaba que las desgracias de ésta redundarían en bien de la suya. Estaba ahogado por la superstición. Sus costumbres eran rígidas e incomprensibles para él mismo. Era capaz de adorar a una diosa con cabeza de caballo o a un dios con cola en serpiente. También lo era de cumplir, para asegurar el buen rendimiento de sus tierras, ciertos sacrificios con frecuencia repugnantes y a veces crueles. En ciertos días santos, destrozaba animalitos o los asaba al fuego; para los grandes trances, no creía que hubiera mejor medicina que la sangre humana. Sus reglas de agricultura eran una mezcla de rudo sentido común y estúpidos "tabús": no podía cosechar hasta que las Pléyades se levantaran, y debía cuidarse mucho de no sentarse en una piedra fija. Cuando quería instruirse, buscaba viejos libros tradicionales, Hesíodo, por ejemplo, que le enseñaba cómo Urano había sido mutilado por su hijo Cronos, y Cronos encadenado por su hijo Zeus; cómo Zeus era el rey de los dioses y de los hombres, pero había sido burlado por Prometeo que lo hizo aceptar los huesos en vez de la carne para los sacrificios. Tenía que aceptar la historia de que Tántalo había

ofrecido a su propio hijo Pélope para que lo devoraran los dioses en un banquete, con el fin de probar la perspicacia de éstos, y cómo alguno había aceptado descuidadamente un bocado. Tal vez, tras algunas vacilaciones, acababa por tolerar ciertos tímidos intentos para expurgar este relato, como lo hizo Píndaro, por ejemplo, con un resultado todavía peor a nuestro juicio. Y este hombre, arraigado en sus hábitos, sus supersticiones, sus estrechas crueldades, es claro que consideraría todo desvío de sus propias normas como mera perversidad. En toda pugna entre la Inteligencia y la Estupidez, entre la Ilustración y el Oscurantismo, los poderes de la sombra llevan una inmensa ventaja, porque nunca entienden al adversario, y en consecuencia, lo ven siempre como equivocado y malvado; en tanto que el partido inteligente generalmente se esfuerza por entender al estúpido y aun simpatizar con cuanto en él haya de bueno o aceptable. Muchas de nuestras historias de Grecia hablan del inmenso esfuerzo espiritual desarrollado por el helenismo en el siglo v a. c. como si se tratara de locura, charlatanería, fraudes de intelectuales y abandono a las malas inclinaciones.

Y no fué eso ciertamente. Por entre la maraña mental de nuestro palurdo, la gran lucha nacional contra el persa logró insinuar ciertas ideas: que acaso era preferible morir a vivir esclavo; que valía la pena de enfrentarse con la muerte no sólo por el propio hogar, sino también —aunque al pronto pareciera increíble— por los hogares de otros, aun los de esa gente ingrata que vive en el pueblo de al lado. Nuestras costumbres y tabús particulares —pudo decirse a sí mismo, con un estremecimiento de pavor— no tienen realmente ninguna importan-

cia si los comparamos con los principios generales del helenismo o de la comunidad humana. Hay algo más grande de lo que habíamos creído, algo que está por encima de nosotros mismos. También hay hombres más grandes que los demás. Son esos cuyos nombres andan en todas las bocas: Temístocles sobre todo, el que derrotó a los persas y ha salvado a los griegos; pero no es el único, hay montones: Arístides el Justo, y Milcíades, el héroe de Maratón; Demókedes, el ilustre médico, cuyo auxilio solicitaba la gente enferma desde Italia a Susa; Hecateo, el que había trazado la figura de la tierra, situando a todos los pueblos y ciudades y ríos, y sus respectivas distancias, y que hubiera salvado a los jonios si éstos hubieran seguido su consejo; Pitágoras, que había descubierto las propiedades de los números y, conocedor de las maldades del mundo, había fundado una sociedad de sabios sometidos a reglas estrictas para luchar contra esas maldades... ¿Por qué todos estos hombres son tan diferentes de ti y de mí y de los demás campesinos y granjeros que se juntan en el ágora o en el mercado? Por su *sophía* o "sabiduría"; por su *areté* o "virtud". No es que tengan el brazo más fuerte, no es que sean más corpulentos, ni más ricos, ni de más elevada cuna: simplemente, son más sabios, y por eso son hombres mejores. ¿No podremos nosotros también hacernos sabios? Bien sabemos que somos lerdos e ignorantes, pero bien podemos instruirnos.

La palabra *sophistes* ya significaba "el que obra sabiamente", o como piensan algunos humanistas, "el que trata en sabiduría". La diferencia es leve. En todo caso, los sofistas aparecieron como respuesta a esta demanda de *sophía*. Sin duda que hubo de todo: grandes y mezquinos, honrados y bribones,

verdaderos y supuestos maestros. La tradición nos los presenta más bien bajo una apariencia equívoca, porque esta tradición cristalizó en la triste época de la reacción y el desconcierto, cuando las esperanzas del siglo v a. c. y quienes las fomentaban parecían no haber hecho más que precipitar la ruina de Atenas. Platón, singularmente, se muestra hostil a los sofistas, como también está en contra de Atenas. En conjunto, el juicio de la posteridad depende del partido que se tome en esta batalla sin fin respecto a las luces, el conocimiento, la libertad y el desarrollo de todas las humanas capacidades, cosas todas por las cuales los sofistas combatieron incesantemente. Si preferimos que el hombre use tapaojos, se atenga a las costumbres hechas, a la subordinación y al bastón de mando, entonces los sofistas nos parecerán hombres peligrosos e indignos de confianza. Pero para comprenderlos mejor, veamos de cerca a dos de ellos, que además pasan por haber sido maestros de Eurípides.

Anaxágoras de Clazómene, en Jonia, tenía unos quince años más que Eurípides y vivió en Atenas unos treinta. Fué el primero en percatarse de que la luna brilla con la luz refleja del sol, y explicó bastante bien en lo esencial la causa de los eclipses. El sol no era un dios, sino una roca o masa como la tierra, calentada al rojo blanco y de dimensiones enormes. Para describir estas dimensiones no encontró términos adecuados y lo más que pudo fué decir —entonces debió de parecer una exageración absurda— que era varias veces mayor que todo el Peloponeso. Sostuvo, si no la inventó él mismo, cierta manera de teoría atómica que ha ejercido grande influencia en los conocimientos modernos. Declaró de modo terminante la indestructibilidad

de la materia. Las cosas podían, según él, reducirse a sus elementos, o podían recomponerse otra vez, pero nada se crea ni destruye. El mundo se gobierna conforme a un orden y un propósito, y todo ello es obra de un poder consciente que se llama el *nous*, la Mente. "Pues todo estaba amontonado en confusa masa, hasta que al fin la Mente vino a ponerlo en orden." La Mente es algo exterior a las cosas, no anda mezclada en ellas, y algunas autoridades aseguran que Anaxágoras la llamaba "Dios". Por lo pronto, mostró experimentalmente la realidad y sustancia del aire, y rechazó la noción común del "espacio vacío". Facil es ver que, aunque crudamente expresadas, estas ideas son esencialmente las mismas que dieron pábulo a la ciencia moderna después del sueño de la Edad Media. Casi todas ellas son hoy por hoy objeto de serias discusiones.

Aparte de la ciencia física, se atribuye a Anaxágoras el haber sido amigo cercano y consejero del gran estadista ateniense Pericles; y por suerte queda memoria de una larga discusión entre ellos dos respecto a la teoría de las penas, a saber: si el objeto de la pena es "hacer justicia" en el delincuente, cualquiera que sea el resultado, o simplemente amedrentar a los demás, evitando que incurran en igual delito, y así mejorar las sociedades. En tanto que redactamos estas líneas, este punto es objeto de una acalorada disputa en *The Times*, el diario londinense. Se comprende la influencia que semejante maestro pudo ejercer en el muchacho de Flía, ávido de saber. Ya andaba en el aire una importante noción emancipadora que no se debe a ningún sofista ni filósofo: la distinción entre la Naturaleza y la Costumbre o Convención. El historiador Herodoto, que no era sofista pero sabía apreciar

un buen cuento, nos refiere que Darío, el rey persa, convocó juntos a algunos griegos y a algunos representantes de tribus indostánicas, y preguntó a los primeros a qué precio consentirían en devorar los cadáveres de sus propios padres. "¡Por nada del mundo!", contestaron indignados los griegos. "Los quemaríamos con toda reverencia." Entonces el rey preguntó a los indostánicos a qué precio consentirían en quemar los cadáveres de sus padres, y ellos se estremecieron de horror, declarando que más bien se los comerían con todo amor y respeto. Que es lo que expresaba el dicho: "El fuego quema lo mismo aquí que en Persia, pero las nociones humanas del bien y del mal no son las mismas." Una es la Naturaleza, y otra la Costumbre o Convención. Esta antítesis entre la *phisis* y el *nomos* corre por toda la filosofía griega, y se manifiesta vívidamente en Rousseau y los escritores radicales del siglo XVIII. Es una antítesis contra la cual los dialécticos conformistas siempre han esgrimido sus armas. Una y otra vez ha sido negada y declarada exenta de validez filosófica; pero allí está ilesa todavía, y conserva suficiente eficacia para sacudir y emancipar las mentes. Todos los pensadores de Grecia, por los días que tratamos, sometían a prueba las leyes y máximas corrientes para ver qué se debía a la Naturaleza y qué a la operación humana que bordaba sobre ella. Tal investigación es siempre tan apasionante como peligrosa; especialmente, porque las convenciones más irracionales suelen tomarse como sacrosantas.

El espíritu de tales discusiones parecía encarnado en otro de los maestros de Eurípides. Se nos describe a Protágoras, ya viejo, en las páginas de Platón, ese enemigo de los sofistas. Pero aun la sátira

de Platón es amable y deferente para este sofista. Protágoras no trataba en ciencia física, sino que se consagraba al lenguaje y a la filosofía. Enseñaba a pensar y a hablar. Comenzaba el estudio de la gramática dividiendo las sentencias en cuatro clases: optativas, interrogativas, indicativas e imperativas. Enseñaba retórica. También formuló la primer teoría sobre la democracia. Pero la mayoría se dejó impresionar más bien por su escepticismo. "Con respecto a los dioses —decía— carezco de medios para saber si existen o no. Pues los obstáculos para esta averiguación son muchos, el asunto oscuro y la vida humana muy corta." Sin duda que abundaban quienes pensaran así, y por cierto sin que nadie los molestara como a Protágoras; pero su escepticismo no paraba en esto y ahondaba en cuestiones todavía debatidas en el pensamiento moderno. "El hombre es la medida de todas las cosas"; no es posible alcanzar verdad alguna más allá de la impresión que pueda dejar en la mente humana. Cuando determinado objeto le parece una cosa a A y otra a B, *es* para cada uno exactamente lo que le parece; así como la miel no sólo *parece*, sino que *es* dulce para un paladar normal, no sólo *parece* sino *es* amarga para el ictérico. ¿Tiene, pues, sentido el preguntarse si esta o aquella impresión es falsa o resultará falsa cuando se la someta a una investigación más detenida? No —responde—, cada impresión es igualmente verdadera. La diferencia reside en que cada sujeto se encuentra en diferente estado. No podemos probar al ictérico que la miel es dulce, porque no lo es para él; o al alcohólico, que no desea el vino, porque lo desea. Lo único posible es alterar el ánimo del sujeto, curar al ictérico o al alcohólico. Nuestro conocer es cosa flúida y cambiante. Es el

resultado de un impacto sobre un receptor. Y, a consecuencia de su mutabilidad, siempre hay dos puntos de vista en la práctica, un pro y un contra para toda proposición posible. No hay afirmación general que no admita contradicción.

Se nos habla de otros maestros que influyeron en la formación de Eurípides. Así, Arquelao, que interpretaba la "Mente" de Anaxágoras como algo material, aire o espíritu, pues —desde luego— *spíritus* significa "aliento"; o Pródico, quien, amén de sus hallazgos gramaticales, dió su nombre a una conocida fábula que anda por toda la literatura griega en muchas formas. La fábula se reduce a decirnos que Héracles llegó un día a una encrucijada de donde partía un camino amplio, accesible, terso, y que descendía suavemente, y otro camino estrecho, áspero y pendiente. Conforme se avanzaba por el primero, el hombre se hacía cada vez peor, y por el segundo, mejoraba gradualmente. También se habla de Diógenes de Apolonia, cuyas teorías sobre el aire parecen dejar huellas en los escritos de Eurípides. Y, finalmente, entre los más jóvenes, figura desde luego Sócrates. Es Sócrates un maestro demasiado grande y enigmático para caracterizarlo en unas cuantas frases, y aunque nos ha llegado un verso de cierta antigua comedia que dice: "Sócrates junta la leña para la hoguera de Eurípides", su influencia sobre su amigo de más años no es muy manifiesta. Tal vez Eurípides aprendió algo de su escepticismo, su indiferencia para los cánones mundanos, su firmeza de propósitos y algo de su resuelta aversión para toda filosofía que no tratara exclusivamente de los hechos y sentimientos humanos. "Los campos y los árboles no hablan conmigo; sólo lo hacen los hombres, habitantes de la población." Este decir de

Sócrates pudiera servir de santo y seña a muchos dramaturgos.

La grandeza de estos filósofos o sofistas del siglo v a. c. no ha de medirse naturalmente por el mayor o menor acierto científico de sus resultados. El libro de texto más sandio y menos informado que hoy se publica es más correcto que Anaxágoras. La grandeza de aquellos pensadores consiste por mucho en su situación de precursores. Ellos desbrozaron las sendas por donde luego podrían adelantar los futuros investigadores. Pero su grandeza también consiste en la audacia y el tino con que atacaron algunas trascendentales y fecundas ideas, ideas que han traído luz y estímulo a la mente humana y que, según hemos visto, todavía después de más de dos mil años ofrecen perspectivas al pensamiento filosófico. También es parte de su grandeza aquella libertad de espíritu con que se pusieron a la obra los maestros de antaño, decididos a buscar la verdad sin temores ni tabús, a crear belleza, a mejorar la vida humana. La diferencia de atmósfera que va de los sofistas del ciclo de Pericles al granjero o campesino del Ática salta a la vista de cualquiera. Pero si hiciera falta algo más, la experiencia de Eurípides basta para mostrarlo. Él mismo en efecto, fué acusado de "impiedad" por el demagogo Cleón. Igual acusación padeció su predecesor Esquilo, mucho menos destructor de las creencias recibidas. Unía, pues, a estos tres hombres una especial amistad. Eurípides no vivió lo bastante para ver a Sócrates condenado a muerte y ejecutado; pero vió a Anaxágoras, a pesar de la protección de Pericles, acusado también de impiedad y obligado a huir de Atenas para el resto de sus días. Vió también a Protágoras perseguido y sentenciado, por el libro

que había leído en la propia casa de Eurípides. El libro fué quemado públicamente, y se asegura que el autor apenas pudo escapar casualmente de un naufragio, signo evidente del ánimo con que los dioses consideraban su filosofía, al sentir de los ortodoxos.

Sin duda que en Atenas había más libertad de pensamiento que en ninguna otra ciudad de entonces y aun en los dos mil años siguientes. Los que padecieron por sus audacias religiosas fueron muy pocos. Pero no estaba en la naturaleza humana, especialmente en aquella temprana edad, el que hombres capaces de hacer tamaños servicios a sus semejantes dejasen de recibir en cambio un castigo. Ellos enseñaron a los hombres durante algún tiempo a poner la razón y los altos ideales muy por encima de los instintos del rebaño. Tarde o temprano, el rebaño había de vengarse y arrollarlos.

En alguna de las antiguas biografías se asegura que este antagonismo entre Anaxágoras y las masas siempre conservadoras fué lo que alejó a Eurípides de la filosofía. No es creíble. El camino que tomó no era precisamente el más indicado para resguardarse de la impopularidad. Y cuando un hombre revela un genio extraordinario para la poesía, no hay que buscar explicaciones sobre el hecho de que no se haya dedicado a escribir en prosa. Él seguía la huella de Esquilo, no la de Anaxágoras.

Capítulo III

¿Qué es una tragedia griega? Las primeras piezas de Eurípides hasta 438 a. c.: Alcesta *y* Telefo

Para el público de hoy un drama es un mero entretenimiento, y lo mismo era para los contemporáneos de Isabel de Inglaterra. Shakespeare bien podía decir a su auditorio: "Nuestro objeto único ha sido deleitaros", y estas palabras ni siquiera nos llaman la atención. Las compañías estaban formadas por unos servidores de los nobles; y era muy natural que, si los comediantes de Lord Leicester no divertían a los huéspedes, se los despidiera y se alquilara a otros. Y si tampoco con éstos se acertaba, entonces el patrón podía dejar de lado la representación y acudir a los saltimbanquis y a los perros amaestrados.

Para un dramaturgo del siglo xii, que montaba en y para la iglesia o frente a ella su representación del gran drama de los Evangelios, tal actitud hubiera sido una bajeza y un cinismo. Por deficientes que fueran los monjes representantes o los autores, lo que representaban bastaba ya por sí solo para satisfacer a los espectadores. Para ellos, como lo ha explicado el gran medievalista Gaston Paris, "el universo todo era un vasto escenario donde se representaba un drama eterno, lleno de lágrimas y gozos, y cuyos actores estaban repartidos entre el cielo, la tierra y el infierno; un drama cuyo final se prevé, cuyas mudanzas de fortuna penden de la mano de Dios, y cuya escena misma es algo estupendo y conmovedor". El espectador era admitido a los consejos de la Trinidad; veía las legiones de la sombra mezclarse con los humanos, tentarlos y perturbarlos,

y a los santos y ángeles empeñados en protegerlos o interceder por ellos; apreciaba con sus propios ojos lo que pudo ser el beso de Judas, los azotes, la crucifixión, el descenso a los infiernos, la resurrección y al ascensión; y, finalmente, las multitudes innumerables de herejes y malvados arrastradas al tormento rojo y sanguinario. Imagínese lo que pasaba en el espíritu de los que presenciaban tal espectáculo con plena fe *(Poésie du Moyen Âge,* I).

Ahora bien, a pesar de las muchísimas diferencias en punto a organización social y dogma religioso, la atmósfera de la primitiva tragedia griega debe de haberse parecido muchísimo a la del teatro medieval. No sólo porque la tragedia griega fuera un drama religioso, o porque se desarrollase también conforme a un ritual determinado; no sólo porque pueden trazarse los eslabones de la más definida continuidad histórica entre la muerte y resurrección rituales de ciertos "salvadores" paganos y el tema semejante de nuestro drama medieval. Sino también porque el ritual en que la antigua tragedia se basa, incorpora las concepciones griegas más fundamentales de la vida y el destino, la ley, el pecado y el castigo.

Cuando oímos decir que la tragedia nació de una danza ritual o mágica, que representaba la muerte de la vegetación en el periódico drama del año, y su ulterior renacimiento triunfal con el nuevo año, acaso nos parezca muy violenta la afirmación que acabamos de hacer. Pero debemos tener en cuenta varias circunstancias. La primera, que una danza en la antigüedad era cosa esencialmente religiosa, y no un mero juego de los pies, sino un intento de expresar con cada miembro y resorte del cuerpo aquellas emociones para las cuales resulta inadecuada la

palabra, y sobre todo las palabras que están al alcance de la gente sencilla y zafia (ver cap. IX). Además, la vegetación es para nosotros un nombre común abstracto; pero para los antiguos era un ser personal, no un *ello*, sino un *Él*. La muerte de este Ser era nuestra propia muerte, y Su renacimiento, algo que se solicitaba ansiosamente con danzas y plegarias. Pues si Él no renaciera, ¿qué pasaría? Hambre y mortandad por inanición eran imágenes familiares, terrores recurrentes, en aquellas primitivas aldeas agrícolas. Más aún, ¿por qué el ciclo del verano y el invierno había de seguir girando como hasta ahora? ¿Por qué Él había de morir y también habían de morir los hombres? Algunas de las filosofías griegas más vetustas tenían una respuesta categórica: porque se había dado un caso de *hybris* o *Adikia*, Orgullo o Injusticia, y la consecuencia tenía que ser la muerte. Todos los años Él (este vago espíritu de la naturaleza) se desborda con demasía e incurre en *hybris*, pecado que trae su merecido castigo. "El sol no puede transgredir sus medidas" —dice Heráclito—, "y si lo hace, las Furias lo perseguirán hasta que la justicia se restablezca." Tal es la ley de cuanto existe. "Todo paga retribución por la injusticia, y así lo hacen unas cosas o las otras, de acuerdo con la Ordenanza del Tiempo" (Heráclito, fr. 94; Anaximandro, fr. 9). Y la historia del nuevo retoño cada año es un ejemplo de este vaivén de la balanza. El Demonio del Año —Espíritu de la Vegetación, Dios Cereal o como se le llame— se engríe orgullosamente en sus poderes, y muere a manos de su enemigo, que así se convierte en matador y debe a su vez caer en manos del esperado vengador, que es a la vez el antiguo y primer culpable resucitado. El ritual de

este Espíritu de la Vegetación está ampliamente difundido por toda la tierra, y puede estudiárselo en *La rama dorada*, de Frazer, capítulo titulado "El Dios Moribundo". Dionysos, el demonio de la tragedia, es uno de estos Dioses Mortales y Renacientes, como Atis, Adonis y Osiris.

El ritual dionisíaco que yace en los fondos de la tragedia es de presumir que tuvo seis etapas regulares: *1)* un *agón* o Combate, en que el Demonio lucha con su adversario, el cual —por lo mismo que se trata de un combate entre este año y el año pasado— puede identificarse con él mismo; *2)* un *pathos* o Desastre, que comúnmente asume la forma del *spáragmos* o Descuartizamiento; el cuerpo del Dios Cereal es despedazado en innúmeras semillas que se esparcen por toda la tierra; a veces, hay algún otro sacrificio mortal; *3)* un Mensajero, que trae noticia de lo acontecido; *4)* una Lamentación, a menudo entremezclada con un Canto de Regocijo, pues la muerte del Viejo Rey supone la ascensión del Nuevo; *5)* el Descubrimiento o Reconocimiento del dios oculto o desmembrado; *6)* su Epifanía o Resurrección en la gloria.*

Este ritual de Dionysos, modelado ya en drama por manos de artistas singularmente dotados, vino al fin a producir lo que llamamos la tragedia griega. La pasión creadora del artista insensiblemente se fué

* Este resumen repite, al modo del autor de este libro, la opinión ortodoxa sobre el origen de la tragedia que aparece en la obra de Jane Harrison, *Thes is*, pp. 341 *ss.* Véanse también los primeros capítulos de Cornford, *From Religion to Philosophy* ("De la Religión a la filosofía"). La principal teoría no-dionisíaca es la expuesta por Sir William Ridgeway, quien deriva directamente la tragedia del culto fúnebre de los héroes individualmente considerados: *Origin of Tragedy*, Cambridge, 1910.

sobreponiendo a la emoción del simple creyente o adorador.

Exactamente lo mismo aconteció para con el drama medieval, o más bien estaba ya aconteciendo, cuando nuevas influencias seculares irrumpieron atajando el proceso. Las piezas litúrgicas primero se limitaban a poner en acción el relato principal del Nuevo Testamento; después, comenzaron a acentuar ciertos pasajes especiales, y así tenemos un hermoso drama sobre la Degollación de los Inocentes; más tarde aún, desarrollaron escenas imaginarias que están implícitas, aunque no mencionadas expresamente, en el Evangelio, como los sentimientos de la Magdalena cuando vivía "en el gozo", sus tratos con vendedores de cosméticos y otras cosas al tenor; y en fin, echándose fuera decididamente del relato evangélico, presentaron la vida de San Nicolás, de San Antonio o cualquier otro personaje que proveyera una buena leyenda y tuviese derecho a ser envuelto en una atmósfera de santidad.

De parejo modo la tragedia griega ensanchó su cuadro primeramente a las historias de otros héroes o demonios —la diferencia entre estas dos categorías es pequeña— que eran, en lo esencial, del tipo de Dionysos: Penteo, Licurgo, Hipólito, Acteón, y especialmente —así me siento inclinado a declararlo— Orestes. Luego pasó a tratar de cualesquiera héroes a cuya rememoración se aplicase algún ritual propio. Pues el drama, con muy raras y hasta dudosas excepciones, es esencialmente una ejecución o desempeño del ritual, o mejor dicho lo que los griegos llamaban un *aition*, o sea un supuesto hecho histórico que explica el origen o "causa" del ritual. Así, la muerte de Hipólito es *aition* de las lamentaciones practicadas sobre su tumba; la muerte de

Aias es *aition* del festival llamado Aianteia; la muerte de los hijos de Medea, *aition* de cierto ritual usado en Corinto: la historia de Prometeo, *aition* de los juegos de hogueras en Atenas. La tragedia, como ritual, viene a representar su propio origen legendario.

Después se ensanchó más el tema, para incluir unos pocos acontecimientos de la historia reciente. Pero debemos observar que sólo se escogían aquellos hechos que correspondían a alguna heroica grandeza o a algún misterio. Creo que aún podemos añadir: sólo aquellos hechos que, como la batalla de Salamina o la caída de Mileto, se han convertido en objeto de alguna celebración religiosa.

Como sea, la temperatura general de la tragedia se fué alejando de aquella primitiva monotonía de los rituales fijos. Los asuntos se hicieron así más ricos y variados, y los modos de representación más sueltos y artísticos. Lo que empezó siendo casi un mero rito acabó siendo casi un puro drama. Por los días en que Eurípides comenzó a escribir, el maestro trágico, Esquilo, había levantado ya el drama griego a la mayor altura. Generaciones enteras han leído sus obras sin sospechar siquiera que esconden en el fondo una forma ritual. Esquilo también había hecho la representación más larga y más impresionante: compuso tres tragedias continuas que forman un todo, y que eran seguidas por esa extraña pieza que se llama el drama satírico. Aquel rudo elemento orgiástico propio del culto de Dionysos, con su coro de sátiros barbudos y semizoológicos, había sido rigurosamente alejado de la escena durante el desarrollo de las tres tragedias, y era necesario procurarle una salida como fin de fiesta. Los demás trágicos parece que no escribieron trilogías, y Eu-

rípides por lo menos fué dejando caer la práctica de las piezas satíricas. En su lugar, puso una suerte singular de tragedia satírica, un drama hecho al modelo trágico, pero donde se daba cabida aunque fuera a una figura medio cómica, y cuyo ambiente conservaba ciertos rasgos fantásticos.

En el Gran Festival de Dionysos, anualmente —y a veces en otros festivales— este ritual de la tragedia se practicaba solemnemente en el teatro del dios. Como en la mayoría de estos festivales griegos, la representación asumía la forma de una competencia o concurso. Sospecho que esta costumbre tiene raíces religiosas. Se deseaba dar un aire de *niké* o victoria a la celebración, y esto sólo se lograba mediante una pugna. El Arconte o magistrado encargado del festival escogía a tres poetas entre los competidores, y a tres ricos que recibían la misión de ser los respectivos "Coregas", o sea, de pagar los gastos de la representación. Entonces se decía que el poeta ya había "obtenido un coro", y ahora le incumbía "adiestrar al coro". Al fin de las fiestas, un cuerpo de cinco jueces, a veces escogidos mediante sistemas muy singulares y laboriosos, otorgaban un primero, un segundo y un tercer premios. Aun el que quedaba al último debía obtener una especie de "victoria", y la mención específica de un "fracaso", en ocasión semejante, hubiera parecido de mal agüero.

Éste era a grandes rasgos el procedimiento oficial a que la actividad creadora del poeta tenía que sujetarse. En el caso de Eurípides, la noticia sobre sus primeras obras es muy incierta, como era ya de esperar. Pero por suerte conocemos el nombre del primer drama para el cual "obtuvo un coro". Se llamaba *Las hijas de Pelias*. Su asunto se fundaba

en el viejo ritual del Dios del Año, que es descuartizado y diseminado como la simiente, y luego devuelto a la vida y a la juventud. Medea, la encantadora venida de los Mares Hostiles, había huído de su hogar por seguir al aventurero griego Jasón, conquistador del Vellocino de Oro. Con él vino a Tesalia, donde era rey el tío de Jasón llamado Pelias. Éste había usurpado la corona que por ascendencia correspondía a Jasón, a quien por eso mismo odiaba. Sin duda las hijas de Pelias se burlaban de Medea y fomentaban el creciente disgusto de Jasón por su presa bárbara. La mujer salvaje determinó librarse de una vez de Pelias, en castigo a sus hijas, y recuperar el amor de Jasón. Ella poseía el secreto para restaurar el vigor vital de los viejos. Persuadió a las hijas de Pelias que le permitiesen aplicar el método a su anciano padre, y el resultado fué que éste pereció entre horribles tormentos, y ellas quedaron complicadas en el repugnante asesinato. Medea, es de creer, se sintió triunfante, pero pronto descubrió que había ensombrecido la existencia de Jasón, haciendo que éste decididamente la odiara. El drama es característico en un doble concepto: por estar basado en un antiguo rito, y por tratar uno de los grandes temas de Eurípides, a saber: las pasiones de una mujer angustiada y salvaje.

La tragedia *Las hijas de Pelias* fué presentada en 455 a. c., cuando el poeta contaba veintinueve años, justamente al año de la muerte de Esquilo y trece después de la primer victoria de Sófocles. La primer victoria del propio Eurípides —no conocemos siquiera el nombre de la tragedia con que la mereció —sólo aconteció en 442, un año antes de que apareciera la *Antígona*, obra maestra de Sófocles.

Sólo conocemos dos casos, y no son muy seguros, de tragedias de Eurípides, anteriores a esa época. *El cíclope* es una pieza satírica pura y simple, y el único ejemplo de su clase. Acaso sea anterior a la *Alcesta*, y su interés se funda en que Eurípides esta vez escribía sin *arrière pensée* o segunda intención. Es una pieza regocijada y grotesca, a que da asunto la historia homérica de Odiseo en la cueva del Cíclope. La nota de farsa y fantasía se sostiene con firmeza, de modo que la culminación de la historia, cuando le queman el ojo al cíclope con una estaca ardiente, tiene cierto carácter irreal y nada repugnante. Tal vez el Eurípides de los últimos tiempos la hubiera hecho espantosa, de manera de agitar nuestros sentimientos provocando nuestra simpatía para la víctima.

El *Reso* nos ha llegado en condiciones muy peculiares, y muchos la tienen por obra espuria. Sabemos, con todo, que Eurípides escribió un *Reso*, y la tradición asegura que lo escribió siendo aún "muy joven". En mi opinión —que he explicado en el prólogo a mi traducción de esta tragedia—, la obra es una pieza satírica muy temprana, que fué presentada poco después de la muerte del poeta y muy retocada. Es obra de un joven, llena de guerras y aventuras, de espías disfrazados con piel de lobo, corceles blancos y bravos caballeros. No es éste el Eurípides que encontramos en los otros dramas, pero su huella quedó impresa en la escena última, donde los soldados se hallan indecisos y mudos, mientras la madre solitaria llora sobre los despojos de su hijo. La poesía de esta escena es exquisita; pero todavía más característico es el relampagueo de amargura, el viento helado que tan súbitamente nos desvía de los ciegos goces de la pelea. Un reflejo de este

amargo fulgor se encontrará en adelante en todo lo que salga de la mano de Eurípides, por hermoso o romántico que ello sea.

Hasta el año de 438 a. c., cuando el poeta había alcanzado los cuarenta y seis, los documentos, como hemos dicho, nos faltan casi completamente. Pero en este año presenta un conjunto de cuatro dramas, *Las cretenses*, *Alcmeón en Psofis*, *Telefo* y, en vez de la pieza satírica, la *Alcesta*. Esta última ha llegado a nosotros y es muy característica de su espíritu y manera. La saga o tradición legendaria nos cuenta cómo Admeto, un rey de Tesalia, estaba condenado a perecer cierto día, pero, en pagó de la piedad que antes había mostrado, se le concedió buscar un sustituto que muriese en su lugar. Sus padres, ancianos, no quisieron prestarse a ello. Su joven esposa, Alcesta, lo aceptó de buena voluntad. Entre exquisitos cantos lamentosos es entonces conducida a la tumba, cuando Héracles, el rudo héroe, llega en busca de hospitalidad. Admeto, con una cortesía de primitivo, le oculta lo que pasa y ordena que se lo divierta. Han acabado ya los funerales, cuando Héracles, en plena orgía, ebrio y coronado de flores, averigua la verdad. Despabilado al instante, se lanza en mitad de la noche a combatir con la Muerte entre las tumbas, y le aprieta las costillas hasta obligarla a soltar su presa. Se ve al instante el toque satírico. La nota dominante no es ciertamente la emoción trágica. El tema puede estar tratado con ternura y aire romancesco. Pero Eurípides no puede menos de hacernos sentir el punto débil de la leyenda sacra. Alcesta, sin duda, es hermosa, y hermosa es su muerte voluntaria. Pero ¿qué pensar de ese Admeto que la deja morir? Un dramaturgo adocenado preferiría eludir la cuestión. Admeto, por

ejemplo, se rehusaría a aceptar el sacrificio de su esposa, y ella se mataría contra la voluntad de él sin que él lo supiera. En suma, de algún modo se salvaría el carácter del héroe. Pero Eurípides no se contenta con soluciones tan fáciles. Su Admeto llora tiernamente sobre el cadáver de su esposa, pero le parece muy bien que ella se deje morir en su lugar. Y el velo sólo cae de sus ojos cuando su anciano padre, Feres, que se ha negado terminantemente a morir por nadie, llega trayendo sus ofrendas para los funerales de Alcesta. Entonces se produce una disputa entre estos dos egoístas, disputa escrita con mucho brillo, sutileza y hasta crueldad, en que la flaqueza de Admeto se nos muestra a las claras. La escena resulta incómoda a los ojos de un lector romántico, pero esto mismo da a la pieza la profundidad que le faltaba al asunto.

Todos los dramas de 438 son, por diferentes estilos, típicos del autor. Y a cada uno dedicaremos algunas reflexiones. *El Alcmeón en Psofis* es lo que podemos llamar una novela. Alcmeón era hijo de aquella Erífile que traicionó de muerte a su marido por la codicia de cierto collar encantado que un tiempo perteneció a Harmonía, la hija de Ares. Alcmeón dió muerte a su madre, por lo que quedó enloquecido y condenado. En busca de purificación, huyó a la tierra de Psofis, donde el rey le otorgó las ceremonias purificadoras del caso, concediéndole además la mano de su hija Arsinoe, en quien vino a recaer el famoso collar. Pero el pecado de Alcmeón era demasiado grave para limpiarse a tan poca costa. Tuvo que andar errabundo, pues toda la tierra lo rechazaba como un hombre maldito, hasta dar con algún suelo que aún no existiera por los días en que él había cometido su crimen

y, en consecuencia, fuera todavía un suelo no manchado o contaminado. Lo encontró en ciertas islas de aluvión, que precisamente acababan de aparecer por la desembocadura del río Arqueloo. Allí, al fin, pudo alcanzar sosiego y casarse con la hija de Arqueloo, Calirroe. Ésta, al instante, le pide como presente el funesto collar, y Alcmeón torna al lado de Arsinoe para pedirle que se lo devuelva, alegando que lo necesita para su propia purificación, ante lo cual ella accede sin dificultad alguna. Después, descubre ella que *realmente* se trata de un obsequio para la nueva esposa y, en su furia, lo mata cuando ya emprendía el regreso. Es, pues, una historia aromática y agitada, tocada de hermosas pasiones trágicas.

También el *Telefo* merece una mención especial. Por desgracia Aristófanes, entonces de unos dieciséis años, presenció el estreno. Ello es que nunca pudo olvidarlo, al punto que lo conocemos sobre todo a través de las parodias aristofánicas. La obra se atreve con un nuevo estilo del drama ático, el estilo de la aventura y la intriga, lo cual es una negación de las pompas y dignidades trágicas ya tradicionalmente aceptadas. Era, *hasta entonces*, uso admitido el vestir a los personajes con complicados trajes sacerdotales y ponerles máscaras rituales adecuadas a su respectivo carácter o categoría. Estas convenciones de la Tragedia procedían de una larga herencia y partían de los tiempos de las vetustas representaciones mágico-religiosas. Nunca logró la Tragedia sacudírselas completamente, ni siquiera en sus días, de mayor apogeo. Hoy nos cuesta trabajo formarnos una clara idea de la apariencia de una tragedia griega allá por 438, y apreciar hasta qué punto resultaba audaz el inmenso cambio introdu-

cido en el *Telefo*. Ello provocó una tempestad de comentarios. Telefo era un rey de Mysia, no lejos de la Tróada. Los griegos, en su camino a Troya, se perdieron y fueron a dar con sus naves al país de Telefo, que invadieron equivocadamente. Él los resistió bravamente, pero fué herido por la lanza mágica de Aquiles. La herida no podía cerrarse, y un oráculo le dijo: "la curará el heridor." Los griegos se encontraban ya de regreso en Grecia, disponiendo una nueva expedición contra Troya. El rey, disfrazado de mendigo y cojeando, se desliza entre el ejército griego y logra acceso al palacio de Agamemnón. Eurípides, para que su rey parezca un mendigo, lo viste de harapos y le da un zurrón. No podía hacer otra cosa; pero suponemos que el disfraz resultó mucho más realista y mucho menos simbólico de lo que esperaba el público. Con todo, y a pesar de los críticos, se había dado el paso, y la nueva práctica quedó establecida. Telefo y Filoctetes, en adelante, aparecieron siempre en escena como unos harapientos, aun en el teatro de Sófocles.

La audacia del extranjero andrajoso e intruso provoca escenas estupendas. Los jefes griegos se aprestan a matarlo, pero acaban concediéndole el derecho de defensa. Parece que, para hacer su discurso, se coloca al lado o encima del cepo del verdugo. Y su causa es característica de Eurípides. Los griegos estaban convencidos de que Telefo era su enemigo, y había que aniquilarlo en la próxima expedición. El falso mendigo explica que Telefo, al ver su tierra arrasada, tuvo que defenderla. Cualquier griego hubiera hecho lo mismo, y no hay por qué inculpar a Telefo. Al final de esta escena, el mendigo, al parecer, es descubierto. Se averigua que el orador es el propio Telefo. Todos corren a

buscar sus lanzas. Pero Telefo se ha apoderado del príncipe niño, Orestes, arrebatándolo a su cuna, y así los detiene, pues se manifiesta dispuesto a darle muerte si uno solo de sus enemigos se mueve. Por fin, aceptan sus condiciones y firman la paz con él. Como vemos, es un lindo melodrama y, a la vez, un paso hacia el realismo, dirección en que, por lo demás, nunca fué Eurípides demasiado lejos. Pero aquí advertimos muestras patentes de su filosofía. El mendigo que pide justicia y entendimiento para el enemigo nacional hiere ya una fibra que muchas veces después ha de sonar en Eurípides. Por algo Aristófanes, en sus *Acarnienses*, trece años más tarde, usó una parodia de esta escena para mostrar cuánto había de irracional en la funesta animadversión contra Esparta. Y la otra muestra está en el acento melancólico con que acaba la obra. Los griegos piden que el bravo e ingenioso Telefo sea su aliado contra Troya, pero él se rehusa, porque su mujer es troyana, y sólo a regañadientes consiente en indicar al ejército expedicionario la verdadera ruta rumbo a la patria de su esposa, y luego se aleja.

La última pieza de la trilogía representada en 438 ataca un tema que resultó más grave para Eurípides. *Las cretenses* nos cuentan la historia de Aeropé, princesa cretense secretamente enamorada de un caballero o joven guerrero. Es descubierta, y su padre la entrega a un marinero griego que recibe la orden de arrojarla al mar. Pero él, no queriendo ocasionarle la muerte, la transporta a Grecia. Hasta aquí, el cuento no es más que un motivo común de las baladas populares, y no se ve por qué puede inquietar a nadie. Pero el discípulo de los sofistas no se resigna a dejar las cosas en tal estado. Prefería pensarlas por su cuenta e insuflarles una vida

real. Los cantos en que Aeropé desahoga su amor fueron todavía recordados como argumentos contra su memoria, cuando ya él había muerto. Lícito era simpatizar de un modo artístico y lejano con estas damiselas erradas. Pero Eurípides casi se atrevió a poner en duda el que la damisela hubiera errado realmente, al punto que la gente respetable se empeñara en acabar con su vida. La verdad es que el tono de Eurípides no peca de ligero, sino que respira una austera moral. Pero, fuera de la religión, el campo de la conducta sexual siempre ha sido el campo por excelencia de los tabús irracionales y los castigos más salvajes, lo que hacía de él un terreno natural para el combate de los sofistas. Los reyes de Egipto se casaban frecuentemente con sus propias hermanas, y esto aun por razones religiosas; pero, en cambio, a los ojos de un griego semejante incesto era abominable. El caso ofrece, pues, un problema, y Eurípides lo plantea bravamente en una pieza, el *Eolo*, basada en el viejo cuento maravilloso del rey de los vientos que vive como un patriarca en su isla flotante con sus doce hijos casados a sus doce hijas. En esta pieza, el airado padre exclama: "¿Te atreves a mirarme a los ojos, a raíz de semejante vergüenza?" Y el hijo contesta: "¿Qué es la vergüenza, cuando no se la siente como vergüenza?" Eurípides trata también varios temas legendarios sobre dioses enamorados de mujeres mortales y, como lo veremos en el *Ion,* en estos casos se complace en manifestar simpatía para la mujer y desdén para el dios. En cierta ocasión, hasta osa tratar, entre nebulosidades de extraño misticismo, el imposible amor de Pasifaé de Creta con el dios-toro cretense. Sin embargo, es interesante advertir que Eurípides no revela la menor simpatía para aquella suerte de per-

versidad licenciosa en que la antigüedad difiere tanto de nosotros. Ella queda reservada a los monstruosos Cíclopes o a Laio el maldito.

Aventura, brillo, invención, sabor romancesco y efectos escénicos, fundido todo ello en el más delicioso acento lírico; un maravilloso dominio de la lengua griega, y una osada mescolanza de sabiduría sofística que a veces cortaba el aliento a los espectadores: tales eran probablemente las cualidades que el público general percibía en la obra de Eurípides por la época que acababa en 438. Tal vez todos sentían, asimismo, que estas placenteras dotes se volvían inútilmente ininteligibles y discordantes por momentos. Y ¡lástima que así fuera! Y como el poeta apenas frisaba con los cuarenta y seis años, ya era tiempo de que comenzara a aquietarse.

Pero lo que vino después dista mucho de ser la quietud.

Capítulo IV

Los comienzos de la guerra: los dramas de la madurez, de la Medea *al* Héracles

La siguiente pieza de Eurípides que conocemos en su integridad debe de haber escandalizado al público de entonces. Los jueces, en efecto, pusieron inmediatamente la *Medea* en el último lugar de la competencia; pero después, no sabemos cómo, la obra ascendió hasta la suma estimación y fué tenida por una de las más valiosas muestras del genio trágico de Grecia. Su huella se nota en la imaginación de la antigüedad durante los últimos siglos.

La historia comienza donde acababa el drama de *Las hijas de Pelias.* Jasón ha huído con Medea y sus dos criaturas a Corinto, donde reina el anciano Creón, que tenía una hija, pero ningún hijo que lo sucediera en el trono. A Creón le gustó el famoso príncipe guerrero para yerno y sucesor, a condición, por supuesto, de que alejara a su bárbara y mal reputada manceba. Jasón no sabía cómo explicarse con Medea, ¿y quién se atrevería a hacerlo en igual caso? Aceptó secretamente las condiciones de Creón, se casó con la princesa, y Creón al punto se presentó ante Medea con un pelotón de soldados que tenían encargo de expulsarla del territorio corintio. Medea pide el plazo de un día para sus preparativos de viaje, alegando sus obligaciones con sus hijos. No quiere más que un día. A fuerza de ruegos y halagos, logra conseguirlo. Aquí sobreviene una primera escena con Jasón, en que hombre y mujer vacían sus corazones y se lo dicen todo, o tratan de hacerlo. Pero todavía Jasón, por un hábito de cortesía convencional, disimula parte de la situación. La escena, soberbia, nada pierde con ello: Ja-

són, frío y razonador, pronto a acceder a todas las reclamaciones de Medea y a concederle cuanto pide, menos la sangre de su propio corazón; Medea, por su parte, desolada y casi enajenada, nada quiere sino lo único que él le rehusa. Para ella, todo el mundo se compendia en su amor; para él, tal amor es ya un recuerdo entre amigos. La escena acaba en desafío, pero luego hay otra en que Medea finge sumisión y arrepentimiento, y envía a Jasón y a sus dos hijos por un rico presente para la nueva esposa. Esto, declara, ablandará a Creón, lo moverá a piedad para los niños, y acaso entonces le permita partir sola al destierro. Pero el tal presente no es más que una vestidura impregnada en un veneno devorador, que Medea ha heredado del Sol, su antecesor divino. La novia muere entre terribles torturas, lo mismo que su padre, que ha venido en su auxilio. Jasón acude a salvar a sus hijos de la venganza que probablemente les espera por parte de la familia de la princesa asesinada. Y se encuentra con que Medea misma acaba de darles muerte con su propia mano y se ríe de él, en presencia de los cadáveres. Claro que ella también sufre por lo que ha hecho, pero se regocija en el sufrimiento, ya que no puede haber más alegrías para ella. La Hija del Sol escapa entonces en su carro tirado por un dragón, y un éxtasis de odio parece cegar los horizontes.

La *Medea* muestra un nuevo arte de maestría técnica en la tragedia, sobre todo por la manera de aprovechar los coros. Pero, por las luces que dan sobre la vida de Eurípides, hay dos o tres pasajes dignos de especial atención. En primer lugar, se presenta la causa de una mujer bárbara contra un griego que la ha agraviado. Los civilizados han disfrutado de las mujeres salvajes, para luego abando-

narlas, desde que el mundo es mundo, aunque es dudoso que ninguna haya pronunciado palabras más encendidas que Medea. Lo maravilloso es que, en esta hoguera de pasiones, queda lugar para la sátira. Porque hay también sátira; y el lector difícilmente puede contener la risa, una risa amarga, cuando Jasón explica a Medea el bien que le ha hecho haciéndola conocer los países civilizados. Pero Medea no sólo es una bárbara, es también una mujer, y se lanza a esa perenne guerra a que, eternamente y como en estado de posibilidad, se libran el hombre y la mujer. Algunas de las palabras más profundas y ofensivas que se cruzan entre Medea y Jasón podrían conservarse en un libro de extractos que se llamara: "Lo que dice una mujer a un marido" o "Lo que un marido dice a una mujer". Medea, además, es hechicera, y en el fondo, maníaca. Su locura es efecto del amor desairado, y de la indignación por la justicia que se le niega, en choque con su desamparo y la conciencia de la maldad intolerable. Un poeta menos encumbrado fácilmente nos hubiera dado una Medea simpática, víctima de esas opresiones que convierten en ángeles a los oprimidos. En aquel gran coro que proclama a la Mujer como uno de los poderes del mundo, hubiera sido muy cómodo presentar el triunfo venidero de la mujer como un día de paz y bendiciones. Pero Eurípides, trágico hasta el meollo y nunca contento con las apariencias conciliatorias, veía las cosas de otra suerte. Parece decirnos que, cuando estas mujeres oprimidas toman el desquite, cuando estas bárbaras despreciadas y esclavizadas llegan al límite de su resistencia, de aquí no puede brotar la justicia, sino una enloquecedora venganza.

Esta clase de asunto no parecía la más apropiada para agradar al auditorio. Pero lo que irrita al público medio ante una obra genial de nuevo tipo no es tanto el asunto mismo como la forma en que se lo maneja. El tratamiento empleado por Eurípides parecía calculado para desazonar al hombre común por dos razones. En primer lugar, es desconcertante. No quiso el poeta conformarse con partir a sus personajes en dos bandos, poniendo a un lado los buenos y a otro los malos, sino que deja a cada uno pleitear su causa, como si se complaciera en la perplejidad del auditorio. Y además, se empeñó en estudiar minuciosa y gustosamente muchas regiones de la mente y del carácter humano por las cuales la gente prefiere pasar a toda prisa y sin pensarlo mucho. Cuando Jasón defiende un caso evidentemente objetable, ningún hombre caballeresco lo escucha de buen grado; con todo, Eurípides insiste y se ensaña. Se regodea en trazar los pensamientos y emociones que realmente empujan a un hombre en situación semejante, así sea tan ilustre como Jasón. Y cuando Medea se revela como una mujer verdaderamente perversa, el vulgo piensa que a tales mujeres no hay que oírlas siquiera, sino amordazarlas. Eurípides, en cambio, se deleita en rastrear desde los orígenes el complicado sentimiento de la injusticia sufrida, que alienta en el corazón del personaje, y se muestra más deseoso de entender y explicar que de condenar. No faltaba, pues, razón a la gente sencilla que acusaba a Eurípides de tener afición por estas hembras traidoras y desquiciadas, pues tan cabal y honda comprensión encubre siempre algo de simpatía.

Este reproche resulta aún más justificado para una tragedia que apareció tres años después que la

Medea. El *Hipólito* (428 a. C.), es cierto, mereció el primer premio de los jueces, ha ganado la admiración de la posteridad, ha inspirado sus más bellas obras a Séneca y a Racine. Sin embargo, desconcertó al público de su tiempo. El asunto es una variante de antiguos temas que lo mismo se encuentran en Egipto y en el Pentateuco. Teseo —que aquí no es el demócrata ideal del trono ateniense, sino el héroe tempestuoso y aventurero de los poetas— había vencido a las Amazonas, allá en su juventud, y raptado a su virgen reina. Murió ésta, dejándole un hijo, Hipólito, que en mucho se le parecía. Unos veinte años después, Teseo se casó con Fedra, hija de Minos, el rey de Creta, la cual, por maleficio de Afrodita, enamoróse perdidamente de Hipólito. A nadie quería confesar su pasión, y aun se disponía ya a suicidarse, cuando la vieja Nodriza logró arrancarle su secreto, y lo comunicó arteramente a Hipólito, haciéndole jurar que no lo revelaría. Fedra, enfurecida con su Nodriza al par que con Hipólito, en un ciego arrebato defensivo, escribió una falsa acusación contra Hipólito y luego se ahorcó. Hipólito, culpable del crimen a los ojos de Teseo, no viola su secreto, y se resigna al destierro bajo la maldición paterna. Los dioses cumplen la maldición, lo envían derechamente a la muerte, pero antes descubren a todos su inocencia. Este asunto, que fácilmente pudo haberse deslizado a sensualidades y crudezas, es tratado por Eurípides con austeridad. El *Hipólito,* además, en cuanto a la construcción y a la belleza general de la factura, si no por la grandeza de la idea o la profundidad pasional, es tal vez la obra más hermosa de Eurípides y todavía fascina en los escenarios. Pero el hombre vulgar no podía menos de sentirse vagamente molesto y hasta herido

ante este modo de tratar tal asunto, tierno e inexorable a la vez, por lo mismo que es un amor culpable; y las damas atenienses más apegadas a las convenciones se sentían ofendidas a la sola mención de una heroína semejante. Los ataques suscitados por una frase de Hipólito, por ejemplo, bastan para descubrirnos hasta dónde podía llegar entonces la ceguera crítica del público. En su primer impulso de ira, ante las proposiciones de la artera Nodriza, quiere descubrirlo todo a su padre Teseo. La Nodriza le recuerda entonces que ha jurado guardar el secreto, y él exclama:

Jurar pudo mi lengua, mas no mi corazón.

No es, como se ve, más que el justo y natural estallido de su indignación, al sentirse preso en una trampa. Y la prueba es que, al llegar el momento decisivo, sabrá guardar el secreto al precio de su vida. Sin embargo, esta frase suelta se llevaba y traía como muestra de las perniciosas doctrinas de Eurípides y los sofistas, ¡doctrinas que por lo visto justificaban el perjurio!

El *Hipólito* que hoy poseemos es ya una obra refundida. En la primera versión, había una escena en que Fedra declaraba abiertamente a Hipólito su amorosa angustia. Esta postura, mucho más franca, fué la preferida por Séneca y por Racine. Pero, al darle segunda mano, Eurípides lo pensó mejor y alcanzó un efecto de mayor austeridad y belleza. Ahora Fedra va al suicidio sin haberse declarado a Hipólito: interrogada por él, no despega los labios. El *Hipólito*, así, llega a adquirir un sereno encanto que supera a cuanto había hecho Eurípides desde la *Alcesta*, y que se destaca sobre todo como el gran

drama sobre el trágico asunto del amor infortunado, asunto tan fecundo en el teatro moderno. Para los contemporáneos tenía también la cualidad de ser el primer tratamiento escénico de una tradición local ateniense, hasta entonces no incorporada en las sagas de la épica.*

Unos dos años más tarde (¿425?), la nota de la *Medea* vuelve a sonar en otra obra de igual vigor y todavía más desgarradora, la *Hécuba*. Es la heroína aquella famosa reina de Troya, una bárbara como Medea, majestuosa y gallarda al iniciarse la acción, y luego trasformada por las insufribles desgracias en un verdadero demonio. Sus penalidades son las propias de los vencidos en la guerra, pero acrecentadas todavía por las crueldades de los vencedores griegos. Hay en la obra muchos rasgos amargos. Por ejemplo, el campeón griego que sale a la defensa de Hécuba es el propio jefe Agamemnón. Aboga por ella en el mismo campamento griego y entre sus tropas, por la sencilla razón de que se ha reservado para sí, en el botín, a la hija de Hécuba, a Casandra, aquella profetisa medio enajenada que había hecho voto de virginidad. Agamemnón la ha tomado por concubina, y es natural que muestre cierta piedad para la familia. Otra circunstancia, muy singular en un ateniense: la multitud de guerreros griegos, en un exceso de superstición, exigen el sacrificio de una princesa troyana, sobre la tumba de Aquiles. En el debate que sobreviene han tomado parte varios caudillos; entre otros, dos hijos de Teseo, el legendario rey de Atenas. ¿Acaso, como corresponde a su alto nivel cultural de atenienses, procuran evitar tamaña

* El lector de lengua española debe recordar, en consonancia con el tema del *Hipólito*, la obra de Lope de Vega, *El castigo sin venganza*. [T.]

atrocidad? ¡Al contrario! Averiguamos que se disputan entre sí, pero ambos convienen en que se consume el horrible sacrificio. Al final de la *Hécuba* como al final de la *Medea*, nos sentimos arrebatados hasta un extremo en que las más increíbles leyendas parecen ya posibles. La fábula dice que la reina de Troya, enloquecida de dolor, se ha convertido en algo como un perro infernal, cuyos ojos centellean de ira, y a quien, por las noches, los marineros ven rondar la colina en que fué lapidada. En su sangriento afán de venganza sobre el único enemigo que ha logrado atrapar, parece que ella misma se siente íntimamente transformada en esa fiera abominable; y cuando su víctima, ciega y agonizante, profetiza la metamorfosis futura de Hécuba, el caso nos parece ya lo más natural del mundo. Acaba uno por pensar que aquellas patrañas eran verdaderas. En la tenebrosa furia de *Hécuba*, sólo se deja ver un rayo de luz: el valor admirable y dulce, casi gozoso, con que la virgen mártir, Polixena, acepta la muerte.

He querido tratar de la *Hécuba* adelantándome un poco al sitio que le corresponde en la cronología de las tragedias, por lo mismo que su desatada amargura la emparienta con el tono de la *Medea*. Ahora tenemos que retroceder un poco. Entretanto, ha habido alguna mudanza en la mente del poeta o, al menos, ha habido un conflicto de emociones contrarias. La *Medea* fué presentada en el año de 431, primer año de la Guerra Peloponesia. Esta guerra entre el imperio ateniense, campeón de las fuerzas democráticas y progresistas de Grecia, y la confederación peloponesia capitaneada por Esparta, se prolongó, tras una interrupción, por veinti-

siete años, y paró en la derrota de Atenas y el aniquilamiento de su poder. La declaración inicial de guerra era efecto de la política de Pericles, el gran estadista de la Ilustración, el amigo de Anaxágoras y de la gente que Eurípides más estimaba. Pareció al principio el choque definitivo entre el progreso y la política de la oscura inercia. Pericles, en un célebre discurso recogido por el historiador Tucídides, había explicado a sus partidarios la causa de Atenas; la había proclamado Princesa de las Ciudades, por quien morir era un privilegio; y se había esforzado por entusiasmar al pueblo, usando de un término que en griego posee singular viveza, pidiéndole que rodease a Atenas como un coro de Amantes ampara y defiende a una Amante Inmortal. Eurípides, que aún estaba en edad militar, sin duda pudo presenciar el ardor de los combates que ocuparon los primeros años de la contienda.

Y contestó a la política de Pericles con un montón de piezas patrióticas. En la misma *Medea* hay ya un coro, acaso incrustado a la fuerza, pero que se hizo famoso, consagrado a cantar las glorias de Atenas. Mas no se trata de aquellas glorias convencionales que los patriotas atribuyen a su nación. "Es la nuestra —dice el coro— una antigua y venturosa tierra jamás sometida por extraño enemigo; sus hijos andan graciosamente al aire libre bajo las caricias del sol, y el pan de que se alimentan es la Sabiduría." (La palabra textual es *Sophía*, que a la vez significa sabiduría, conocimiento, arte y cultura; no es fácil traducir todas las connotaciones en lengua moderna, y el nombre de cada una de ellas, separadamente, ha perdido su energía poética.) "Un río —continúa el coro— la cruza de parte a parte; y la leyenda nos dice que Cipris, la Diosa de los Amo-

res, ha navegado sus aguas y ha hundido la mano en su corriente; y ahora, cuando por las noches sopla el viento fluvial, viene como cargado de añoranzas." Pero no se trata del amor común y corriente, no, sino de "una Pasión, un inmenso Deseo de todas las cosas y empresas divinas, un Amor que comparte el trono de la Sabiduría... ¡Lástima que sus hombres sean fatuos!" Ya nos figuramos los comentarios entre los honrados padres de familia atenienses. Hacia comienzos de la guerra puede situarse la tragedia *Los hijos de Héracles,* pieza muy mutilada pero magnífica, y henchida de sentimiento patriótico (compárese con lo dicho en el cap. II sobre los ideales de Atenas). Héracles ha muerto; sus hijos y su madre se ven perseguidos y amenazados de muerte por su enemigo Euristeo, el rey de Argos. Guiados por Iolao, el viejo camarada de su padre, han logrado huir de Argos, pero en vano han solicitado hospitalidad y protección en otras partes de Grecia. No hay ciudad que se atreva a retar el poder de Argos. Al comenzar el drama, encontramos a los niños refugiados como suplicantes en un templo de Atenas, con Iolao a la cabeza. El heraldo de Argos se abre paso entre ellos, derriba al viejo y se dispone a expulsar a los niños. "¿Qué esperanza puede sostener a Iolao?" Iolao confía en dos cosas: en Zeus, protector del inocente, y en Atenas, que es una ciudad libre y a nadie teme. El rey de Atenas, un hijo de Teseo, aparece entonces y reprende al heraldo El heraldo habla con mucha claridad: "Estos muchachos son súbditos argivos, y no tienes jurisdicción sobre ellos; además, son unos desamparados cuya alianza de nada te serviría. Y si no los devuelves por las buenas, Argos te declarará la guerra al instante." El rey "anhela vivir en paz con todos

los hombres, pero no está dispuesto a ofender a los dioses ni a traicionar a los inocentes. La ciudad que él gobierna es, por otra parte, una ciudad libre y no recibe órdenes de ningún poder extranjero. En cuanto a que a él no le incumba la suerte de estos muchachos, siempre fué incumbencia de Atenas el salvar a los oprimidos". Aquí nos parece oír el eco de aquellas palabras del historiador de las Guerras Persas: Atenas es la salvadora de la Hélade. También acuden a nuestra memoria el ultimátum de la confederación peloponesia que Pericles rechazó en vísperas de la guerra, y las quejas de los corintios contra Atenas, "que ni quiere vivir en paz ni dejar en paz a los demás". Esto nos da, por mucho, la clave para apreciar los sentimientos patrióticos expresados en *Los hijos de Héracles* (o *Los Heraclidas*, como también suele llamarse la obra). Pero hay algo más, y es un principio que acaso resiste mejor la crítica imparcial, en esta presentación idealizada de Atenas. Atenas tiene que ser fiel a la Hélade y a cuanto la Hélade significa: la ley, la merced divina, la fe en que el derecho vale más que la fuerza; y con esto, según el rey ateniense se cuida de recordarlo muy puntualmente, tiene que ser fiel a la democracia y al gobierno constitucional. Él no es un déspota que manda entre bárbaros.

Los mismos motivos reaparecen en toda la plenitud de su sentido en otra pieza que también corresponde a los comienzos de la guerra —la fecha es incierta— llamada *Las suplicantes*. Los eruditos de hoy la releen a sangre fría y lejos de las circunstancias en que fué compuesta, se sienten inclinados a sonreír ante cierta pedantería que anda mezclada en el entusiasmo del poeta. Ello recuerda aquella nimiedad un tanto meticulosa en que, según Godwin,

Shelley suele disimular su sincero sentimiento de la vida. Esta pieza, como la anterior, se inicia con una escena de súplica. Un grupo de mujeres —esta vez unas matronas argivas cuyos hijos han perecido en la guerra contra Tebas— ha venido a implorar la ayuda de Atenas. Las conduce Adrasto, el magnánimo y derrotado príncipe de Argos; y al encontrarse con Etra, la madre del rey, que a su vez está orando en el templo, la rodean con sus ramas de suplicantes, formando en su derredor un verdadero cerco que ella no se atreve a romper. Le piden entonces que su hijo Teseo obtenga que les devuelvan los cadáveres de sus hijos, cadáveres que los tebanos, contrariamente a las normas helénicas, han abandonado en el campo para presa de los perros. Teseo comienza por rehusarse, y entonces las desoladas mujeres recogen sus ramas de suplicantes y se disponen a partir, cuando Etra, que ha estado llorando en silencio, exclama: "¿Es posible que se toleren semejantes maldades?"

> ¡No las consientas tú, si eres mi hijo!
> Tú que has visto afrentar a tu ciudad
> y escarnecerla, y en sus tristes ojos
> el duelo de la injuria recibida;
> y las has visto afanarse, engrandecerse
> con el dolor, crecer en los peligros.
> En tanto que los pueblos apocados
> se desvanecen en su propio miedo
> y esconden la mirada temerosa.
> Ayúdalas, acúdelas, oh hijo.
> De sólo haber dudado me arrepiento.
> Escucha su clamor y el de los muertos.
>
> (320 *ss.*)

Teseo cede a la instigación materna. Después de todo, está acostumbrado a combatir contra cual-

quier opresión sin reparar en los peligros. No se diga que ha olvidado las antiguas leyes divinas, cuando Atenas tiene fuerza bastante para oponerse a tales agravios. Aquí aparece otra vez Atenas en figura de "la Salvadora de la Hélade". Ésta es la Atenas que se planta como campeón del helenismo auténtico y de la piedad bien entendida; pero es también la Atenas de la Ilustración y el libre pensamiento. Pues más tarde, cuando los cadáveres hayan sido recuperados y traídos del campo de batalla, el espectáculo será horrible. La vieja Grecia, en su supersticiosa ceguera, podrá desde luego considerar la presencia de tantos despojos humanos como una mancha, como algo cuya sola presencia contamina y que sólo los esclavos, a lo sumo, deben tocar. Y en segundo lugar, va a ser indispensable traer los despojos ante las madres, lo que aumentará el dolor de éstas. Pero Teseo no se detiene ante estas perspectivas. ¿Por qué se ha de acrecentar el sufrimiento de las madres? Que los cadáveres sean debidamente incinerados y que se entreguen a las madres las limpias cenizas. Y, en cuanto a la temida contaminación, averiguamos que el rey en persona ha levantado en sus brazos aquellos cuerpos desfigurados, los ha lavado y los ha tratado "con amoroso miramiento". No se ha valido de esclavos. "¡Qué horror! —dice un testigo—. ¿Y no se avergonzó de andar entre estas corrupciones?" (La palabra griega implica a la vez vergüenza y asco.) "No —se le contesta—. ¿Por qué ha de avergonzar al hombre el compartir el dolor del prójimo?" (768). La respuesta es trascendental y acarrea largas consecuencias. Viene a ser el parangón antiguo del beso que San Francisco imprime en las llagas de los leprosos. El hombre vulgar se subleva a la vista de las grandes

miserias, y es inclinado a despreciar y hasta odiar al que sufre mucho. Pero el "ilustrado" ve las cosas con mucha mayor profundidad, y su repulsión desaparece ante el deseo de auxiliar al semejante.

Decíamos que el entusiasmo de *Las suplicantes* no deja de traslucir cierta pedantería. El breve análisis anterior permite advertirlo, y más todavía la tendencia de Teseo de dar lecciones sobre las buenas costumbres y las excelencias de la constitución política ateniense. El rudo heraldo tebano se presenta preguntando: "¿Quién es el monarca de esta tierra?" Pero, en vez de "monarca", ha dicho "tirano". Y Teseo lo corrige al instante: "Aquí no hay tirano. Ésta es una ciudad libre; y cuando digo ciudad libre, quiero decir una ciudad en que todo el pueblo, por turno, va tomando parte en el gobierno, y en que los ricos no gozan de privilegio alguno sobre los desheredados" (309-408). Estas disertaciones sobre el gobierno democrático sin duda eran apropiadas para sacudir el ánimo de los ciudadanos y aun alcanzaban temperatura poética por los días en que se guerreaba y moría en aras de la democracia. Pero a los que no son "Amantes" de la hermosa ciudad parecen frías e inoportunas.

Otros dramas de la misma época se ven también como transportados en la marea del amor por Atenas. Las piezas perdidas *Egeo*, *Teseo*, *Erecteo*, todas sobre asuntos áticos, pueden fijarse hacia los comienzos de la guerra. El *Hipólito* se funda en una vieja leyenda sobre el Acrópolis, y el mismo amor poético a la ciudad parece iluminarlo. La *Andrómaca* es un documento singular, cuyo sentido discutiremos en el capítulo siguiente. Pero las dos piezas en que especialmente nos hemos detenido, *Los Heraclidas* y *Las suplicantes*, nos dan la mejor

idea de cómo el poeta entendía el patriotismo. Tal sentimiento es, para la mayoría, un efecto de las asociaciones mentales y los hábitos. La mayoría ama a su país porque es su país; por igual razón se apega a sus hábitos y prejuicios, y aun tiene afición a sus vecinos. Para Eurípides, se trata de un ideal anterior a sus circunstancias actuales. Ama a Atenas por lo que Atenas significa, y si Atenas dejara de significar lo mismo, la expulsaría de su corazón. Al menos, intentaría olvidarla, lo que no es siempre fácil. Pero si Atenas faltase a sus destinos, es evidente que en Eurípides se daría una mezcla de odio y despecho, al sentir su amor traicionado. Pues bien: algo de esto creemos advertir en la *Medea* y en la *Hécuba*.

Pero antes de entrar en este examen, ocupémonos brevemente de otro drama, que por muchos conceptos marca el término de este período. El *Héracles*, escrito hacia el año 423, nos muestra a Teseo en su habitual función de héroe de Atenas. En *Las suplicantes*, lo hemos visto acudir en auxilio de Adrasto y de las madres argivas, mostrándoles el camino real del helenismo auténtico. Ahora, en el *Héracles*, el héroe acude en auxilio de Héracles, que ya se derrumba. Éste, en efecto, ha enloquecido y ha dado muerte a sus propios hijos. Cuando se recobra, se encuentra atado a un pilar y rodeado de cadáveres que no acierta a reconocer. Lucha desesperadamente por libertarse. Exige que se le explique lo que ha sucedido. Horrorizado y avergonzado, quiere maldecir a los dioses y darse la muerte. En este instante se le acerca Teseo, su amigo en aciagos días de lucha. Héracles no se atreve a hablarle ni a mirarlo de frente. Piensa que el contacto con un hombre ensangrentado, el sonido de su voz,

su presencia misma, contaminarían a su amigo. Se envuelve en su manto y silenciosamente aleja a Teseo con el ademán. Pero pronto su amigo lo estrecha en sus brazos y le arranca el manto. No hay contaminación que valga; ningún error humano puede oscurecer la luz del sol inmortal, y un amigo verdadero no debe temer la infección del crimen sangriento. Héracles, conmovido, le dá las gracias y se declara dispuesto a expiar su abominación con la muerte. Dios lo ha tentado más allá del límite posible, y quiere desafiar a Dios. Teseo le recuerda quién es: el defensor de los hombres, el héroe que ayuda a los oprimidos, el Héracles sin miedo y sin fatiga. ¿Cómo es que ahora desmaya, rebajándose a la altura de un hombre común y corriente, apocado? ¿A qué hablar de suicidio? "La Hélade no puede consentir en que te dejes arrastrar al suicidio por su ceguera" (1254). El magno aventurero poco a poco se ablanda y se deja persuadir por la "sabiduría" de Teseo; y al fin acepta el dirigirse a Atenas para seguir cumpliendo, sin pensar en sus propios dolores, las tareas a que lo llame el destino.

Esta condenación del suicidio es cosa insólita en la antigüedad. Y el *Héracles,* además, da un mentís —cosa muy de notar— a los mitos tradicionales. El punto sube de importancia si se considera, como lo ha observado el doctor Verrall, que ello pudo deshacer la intriga del drama. La locura criminal de Héracles le ha sido infligida por la malevolencia de Hera. Vemos, en efecto, cómo el enviado sobrenatural de la diosa penetra en la cámara donde yace el héroe. Y el héroe mismo habla de sus aventuras sobrenaturales, y al fin exclama:

> No digáis que hay embustes en el Cielo
> ni dioses prisioneros. Hace mucho

mi corazón lo sabe y nunca duda.
Dios no admite defecto. Y son patrañas
esas cosas que afirman los aedos.

(*Her.*, 1341; cf. *If. Táur.*, 380-392; *Belerofonte*, fr. 292).

Pero, en otro sentido, el *Héracles* marca también un hito en la vida del poeta. Parece haber sido compuesto alrededor del año 423, y en 424 Eurípides cumplía los sesenta años y quedaba exento del servicio militar. A este deber había consagrado ya cuarenta años, cuarenta años de constante brega, ya contra los beocios, los espartanos, los corintios o los bárbaros tracios, y seguramente otros pueblos de allende el mar. No tenemos noticia de las campañas en que Eurípides participó. Pero queda una inscripción casual de 458, cuando él tenía veintiséis años, en que constan los nombres de cierta tribu, los hijos de Erecteo, muertos ese año en acción de guerra. Habían caído "en Chipre, en Egipto, en Fenicia, en Halieis, en Egina y en Megara". En Atenas había diez tribus. Esta noticia nos da idea del extraordinario esfuerzo y la ubicuidad de las armas atenienses. Asombra pensar en el abismo que media entre la existencia del antiguo poeta y la de sus modernos descendientes. Nuestros poetas y hombres de letras, en su mayoría, viven de sus escritos o de salarios que obtienen gracias al nombre literario. En la primera edición del presente libro yo había dicho: "Es raro que se vean enfrentados con los peligros diarios, que se hallen obligados a jugarse la vida con los demás hombres, a exponerse por sí o por otros, que tengan que ayunar durante dos días seguidos, o tengan que ganarse el sustento trabajando con sus manos." Y, en efecto, estas palabras eran justas para la época feliz que precedió al año

de 1914. Pero aun hoy en día, el hombre de letras las más veces participa, a lo sumo, en trabajos burocráticos o de dirección fabril.

Mas el poeta antiguo sudaba de veras, tenía que trabajar mucho, pelear, sufrir pruebas y privaciones físicas, y vivir afanosamente durante casi todos esos años en que hoy nosotros no hacemos más que escribir sobre la vida. Tomaba parte en la asamblea política, en el consejo, en los tribunales; se ocupaba por sí mismo en su campo o en sus negocios; y todos los años solía ser convocado para largas expediciones militares en el extranjero, o podía ser llamado en cualquier momento para defender la frontera. Y en medio de semejante vida, una vida cargada de realidad y de trabajos, Esquilo, Sófocles y Eurípides todavía encontraban modo de escribir sus tragedias. ¡El uno escribió 90, el otro 127, y el tercero 92! La antigüedad consideró siempre a Eurípides como un poeta libresco. Desde luego, tenía una biblioteca, aunque sin duda no poseía un libro por cada cien de los que se hallaban en los estantes de Tennyson o de George Meredith. Era un filósofo, y muy aficionado a encerrarse a leer. Pero ¡qué caudal de experiencia propia corría por los subsuelos de su filosofía! Acaso esta inmersión en las duras realidades de la vida es lo que ha determinado las principales características de la antigua literatura griega: aquella inquebrantable salud, aquel buen sentido, por ejemplo; aquella ausencia de blanduras sentimentales, paradojas y demás locuras por el estilo; tal vez su firme devoción para las formas ideales y las convenciones superiores; y en fin, su aversión decidida para cuanto hoy llamamos "realismo". Un hombre siempre rodeado de libros y que vive seguro desea cosas crudas y reales, emociones sangrientas, pala-

brotas y frases mordientes. Pero quien de milagro escapa a una vida de sobresaltos guerreros, incomodidades, brutalidades y asperezas, para consagrar unos cuantos instantes a las Musas, desea naturalmente que las Musas se porten como tales, y no vengan a importunarlo con las salpicaduras del fango que acaba de quitarse de encima. Hay en Eurípides dos largas descripciones de batallas, una en *Los Heraclidas* y otra en *Las suplicantes:* ambas son discursos retóricos pronunciados por el Mensajero, convencionalmente bien escritas y sin el menor asomo de experiencias personales. Es curioso comparar estos fragmentos, obras de un poeta que había combatido cuerpo a cuerpo y a más y mejor, con las rapsodias mucho más vivaces de ciertos modernos escritores que ni siquiera han visto apuntar un rifle. Cierto que Esquilo dejó un espléndido cuadro de batalla en *Los persas.* Pero no se diga que en este cuadro hay realismo. Lo que en él campea es el espíritu de la guerra por la liberación, y ésta es la emoción que nos comunica, sin que allí se adviertan los incidentes particulares del combate.

Acabaron, pues, los cuarenta años de servicio militar. Cuando la clase de sesenta años fué licenciada, aquellos veteranos debieron de regresar a sus hogares con una mezcla de alivio y recelo. Ahora eran ya *gerontes*, Viejos; quedaban libres de afanes, lo que es de mal agüero, como empezar a quedarse fuera de la vida. En el *Héracles* hay un coro, en boca de los viejos tebanos, que deja sentir pareja inquietud *(637 ss.):* "La Juventud es lo que yo amo de veras; la vejez pesa sobre la frente, empaña los ojos, y es más áspera que los despeñaderos del Etna. La Fama, la rica diadema oriental, las cámaras con artesonados de oro, ¿qué valen junto a la Juven-

tud?" Lo que todos anhelamos sería tener una segunda vida, y disponer plenamente de tal tesoro parece en cierto modo posible al hombre que posee la *areté*, al que guarda en su corazón el fuego de la vida real... Se diría que Eurípides cree, en efecto, que queda otra vida por vivir. Sus palabras son trascendentales y casi intraducibles: "Nunca dejaré de mezclar las Gracias y las Musas", lo que muy poco significa, como todas las traducciones literales. Las "Gracias" o Cárites son los espíritus de los anhelos cumplidos; las Musas, los espíritus de la "Música" o "Sabiduría" —la Historia, la Matemática, desde luego, junto con el Canto y la Poesía—. "Seré siempre infatigable. Haré que los espíritus de los anhelos cumplidos se identifiquen con los espíritus de la Música, alianza de bendición. No quiero más vida si las Musas se me alejan. Mías sean por siempre sus guirnaldas. Aun el poeta ya envejecido puede transformar en cantos la Memoria."

La Memoria, según la leyenda griega, era madre de las Musas; y la "memoria" a que ahora se refiere Eurípides es la de la raza, la saga de la historia y la tradición, mucho más que la memoria personal. Las Musas le enseñaron de tiempo atrás su danza mística, y él les pertenece para siempre. Nunca, por fatiga o desánimo, les pedirá que interrumpan tal ministerio. Sin duda se le atravesó el recuerdo de aquellos versos que el poeta Alcmán componía para sus danzantes preferidas, acaso los más hermosos que hayan pronunciado los labios griegos: "¡Ya no más, oh criaturas de garganta de miel, oh voces del anhelo! Ya mis miembros se me resisten. Plugiese a Dios que fuera yo el ave acuática que revolotea con los alciones sobre la cresta de las olas, sin cuidado alguno en el corazón, oh cerúleo pájaro de la pri-

mavera!" Pero Eurípides no quiere ni pide reposo: cualesquiera sean los cuidados y las penas, acepta el servicio de las Musas y les ruega que hasta el fin lo arrastren en su noble ejercicio. Era sin duda una plegaria audaz, y las Musas, para escucharla, exigieron en cambio un pago cuantioso.

Capítulo V

La expresión madura. La amargura de la guerra. Alcibíades y los demagogos. El Ion. Las troyanas.

Los historiadores helénicos, Tucídides a la cabeza convienen en referir a la Guerra Peloponesia la progresiva degradación y amargura de la vida pública entre los griegos, y la reacción patente contra los sueños e ideales de antaño. El cambio se aprecia por muchos síntomas más o menos leves, pero todos muy significativos.

Cuando Herodoto afirma que, en las Guerras Persas, los atenienses vinieron a ser "los salvadores de la Hélade", se ve en el paso de acompañar tal opinión con una curiosa disculpa (VII. 139): "Aquí —dice— siento la necesidad de expresar algo que puede resultar ofensivo para la mayoría de los pueblos, pero no puedo menos de declararlo tal como lo creo firmemente." Él escribía por los comienzos de la Guerra Peloponesia, y para entonces ya Atenas no era el Salvador sino "el Tirano". Los pretendidos "aliados" de Atenas se habían resistido más de una vez a obedecerla, o habían intentado romper la alianza; y uno tras otro, habían caído en la sumisión obligatoria. La antigua "Liga" se había transformado, sin tapujos, en un "Imperio".

Aun Pericles, el gran estadista de los buenos tiempos, que tantas hermosas empresas realizara, había fracasado en el empeño de crear una Liga libre y basada en un cuerpo de representantes electos. La sola posibilidad de este plan no parece habérsele ocurrido a nadie hasta entonces, aunque ya existía cierto sistema rudimental de consejos internacionales entre algunas poblaciones vecinas. No debe cul-

parse a Pericles de un error fatal que nadie veía el modo de evitar. Pero, en 430 a. c., Pericles se dió cuenta de la significación asumida por Atenas (Tucíd., II, 63): "No os imaginéis que estáis combatiendo por una causa particular, la sujeción o la libertad de éstas o las otras ciudades. Se trata de no perder un Imperio, y de enfrentarse al peligro que representa el odio de quienes abominan de vuestro imperio. El abandonarlo sería imposible, aun cuando algunos timoratos se inclinen a salvar el derecho a tan alto costo. Porque lo cierto es que vuestro imperio se ha transformado en Despotismo *(Tyrannis)*, cosa que no se tiene por justa, pero que nunca puede soltarse de repente sin gravísimo daño."

Cleón insiste en la misma idea, por cierto con mayor crudeza (Tucíd., III, 37):

"Más de una vez he podido observar que una democracia es incapaz de gobernar un imperio, y ahora lo veo con mayor claridad que nunca... No os percatáis de que, cuando la piedad os lleva a hacer concesiones a los aliados, o cuando os dejáis reducir por sus especiosas imploraciones, caéis en una flaqueza muy peligrosa para vosotros mismos, sin por eso merecer la gratitud de quienes la aprovechan. Acordáos de que vuestro imperio es un despotismo que se ejerce contra la voluntad de los sometidos, quienes siempre están conspirando en contra vuestra." Y algo más adelante: "No os dejéis engañar por los tres enemigos mortales del imperio: la compasión, el encanto de las palabras y la generosidad del fuerte" (Tucíd., III, 40.)

A este término habían llegado los antiguos ideales caballerescos de libertad y de *Sophía*. Pues yo creo que el segundo de los enemigos a que alude Cleón se solapa en la elocuente sabiduría de los fi-

lósofos. Y, en cuanto a la democracia, ya no oímos decir ahora que "su solo nombre es cosa llena de belleza", sino que ella es inepta para el gobierno de un imperio. Y más tarde, Alcibíades, un ateniense de antecedentes democráticos, habrá de decir a Esparta: "Desde luego que toda persona inteligente sabe lo que es una democracia, y yo más que nadie, por personal experiencia; pero tampoco hace falta explicar lo que es la locura desatada" (Tucíd., VI, 89.).

Los ideales fracasan y, a creer a los autores contemporáneos, también los hombres. Pericles, con todos sus errores, fué un noble espíritu. Sus motivos eran puros, era un gobernante nato. Quería conducir a su pueblo hacia "la belleza y la sabiduría", y soñaba que en su tumba se dijera: "Ningún ateniense sufrió por su causa." Cleón, en cambio, según todos los testimonios, era un vociferador demagógico, violento, no muy escrupuloso y lleno de jactancia, sólo dispuesto a pelear por el limitado *demos* de Atenas, y a evitar el hambre de los pobres —si era preciso— saqueando injustamente a los ricos y expoliando a las ciudades aliadas. Y cuando —para bien de todos, según Tucídides— fué muerto en un combate, lo sucedió Hipérbolo, que era su caricatura "un Cleón en hipérbole", según el juego de palabras de los poetas cómicos. Aunque todo esto ha sido un tanto retocado en los detalles, en conjunto es la voz común de los contemporáneos.

Una sola luz se ve brillar con extraño fuego en estas penumbras. Alcibíades, hasta donde nos es dable entenderlo por fragmentos y referencias casuales, parece haber sido algo como un Lord Byron en gran escala, vuelto soldado y estadista en vez de volcarse en la poesía. Su desastroso fin, y su traición

para todos los partidos sucesivamente, acaso han contribuído a ensombrecer demasiado su imagen. Violento y desaprensivo, como lo era sin duda, tal vez la insolencia disoluta que le atribuyen las anécdotas sea el habitual efecto de la deformación que fácilmente emborrona el retrato de quien se ha quedado sin amigos. Hace falta un verdadero esfuerzo de imaginación para figurarse cómo pudo ser realmente. De noble cuna y sobrino de Pericles; famoso por su apostura y sus maneras distinguidas aunque arrogantes; soldado brillante, político lleno de planes y ambiciones; discípulo de los filósofos y, en especial, íntimo de Sócrates; capaz de ideas sublimes y dotado para expresarlas a los pueblos; un inmenso partido lo señalaba como el salvador predestinado de Atenas, y aun así parece que lo consideró Eurípides por algún tiempo. En *Las suplicantes*, con ser una pieza "pacifista", Eurípides congratula a Atenas por poseer, en Teseo "un general apto y juvenil", frase que los comentaristas refieren a la reciente elección de Alcibíades, muy mozo aún, para dicha jerarquía militar (420 a. C.).

Acaso sea más expresivo el caso de la *Andrómaca*. El argumento primitivo de esta obra muestra por sí mismo que no fué representada en Atenas. Y de otras constancias resulta que la presentó un tal Demócrates o Timócrates. Ahora bien, Eurípides tenía un amigo, Timócrates, natural de Argos, por lo cual se sospecha que la pieza fué exhibida en aquella ciudad. Esto, aunque extraño, no es inexplicable. En las prácticas tradicionales de la política ateniense estaba el mermar la influencia de Esparta organizando ligas filo-atenienses dentro del mismo Peloponeso (Aristóf., *Los caballeros*, 465 *ss.*). El núcleo de esta acción residía en tres estados: Ar-

gos, Élide y Mantinea, tres ciudades visitadas por Temístocles poco después de las Guerras Persas, y donde se establecieron democracias según el modelo ateniense. Tocó casualmente a Alcibíades el organizar con toda fortuna esta liga, allá por 420, y parece ser que la *Andrómaca* fué enviada para su representación a Argos con la misma intención con que Píndaro enviaba sus coros de danzantes para cumplimentar y cantar los triunfos de un príncipe extranjero. La pieza de Eurípides contiene algo como una alusión a la Guerra Peloponesia (734), se desliza a hacer ciertas acusaciones contra los espartanos (*445 ss., 595 ss.*), y el espartano Menelao es el "villano" del drama, un villano que lo es más de lo que Eurípides se permitía en sus buenos momentos. También se encuentra aquí una vaga manifestación de la fe que por aquellos días Alcibíades inspiraba a Eurípides. El año de 420 debía celebrarse el Festival Olímpico, el mayor de todos los Juegos Panhelénicos, que traía siempre consigo una tregua religiosa. Alcibíades logró demostrar que Esparta había violado esta sagrada tregua, lo que la excluía del Festival, imponiendo a su prestigio una marca infamante. Y luego, presentándose él mismo como concursante, ganó varios premios en las carrerras de caballos, y entre ellos el primer lugar de las cuadrigas. Plutarco, en su *Vida de Alcibíades*, habla de cierta oda triunfal que se escribió entonces en su honor, "y que se da por obra de Eurípides (cap. 11). Esta resurrección del "epinicio" pindárico para celebrar una victoria atlética muy bien cuadra a lo que sabemos del carácter de Alcibíades, y sería una cruda ironía del destino el que Eurípides haya consentido realmente en escribir la oda en cuestión.

La ilusión que Eurípides pudo abrigar respecto a Alcibíades resulta tan explicable como fué efímera. El drama de *Las suplicantes* es un alegato por la paz, y la verdadera política de Alcibíades se redujo a hacer imposible la pacificación. Y aun prescindiendo de estas razones, los ideales de uno y otro hombre eran incompatibles. Así se ve por *Las ranas*, de Aristófanes, presentada en 405, cuando ya lo único que quedaba de Alcibíades era el averiguar si resultaba más pernicioso para la ciudad el tenerlo como jefe colmado de honores o como enemigo en el destierro. Los dos magnos poetas de la Muerte son interrogados sobre este punto. Esquilo contesta: "Sometéos al cachorro de león que tan temerariamente habéis criado." Y Eurípides lo rechaza con tres versos severos *(Ranas,* 1427 *ss.* Cf. 1446 *ss.)*. Mucho antes de la fecha de esta comedia, ya Alcibíades era sin duda para Eurípides el símbolo y tipo de todos los males de la época.

Toda Grecia —consta por el testimonio terminante y desinteresado de Tucídides— se había ido amargando y corroyendo durante aquella guerra inacabable. Tal vez sea propio de toda guerra —por cuanto acostumbra a los pueblos a echar mano de recursos cada vez más desesperados ante necesidades cada vez más imperiosas, poniendo al margen los sentimientos generosos y humanos— el determinar cierta degradación del carácter. Pero esta guerra fué singularmente dañina. Desde luego, no sólo era una pugna entre dos potencias, sino entre dos principios: la oligarquía y la democracia. En casi todas las ciudades que pertenecían a la alianza ateniense había un buen número de ricos descontentos, más que dispuestos a echar por tierra la constitución como vieran modo de hacerlo, a entregarse a mata-

zones populares y a sublevarse por Esparta. Del otro lado, también abundaban ciudades en que el descontento de las masas pobres se dejaba sentir, y hasta las cuales habían llegado los hálitos de las doctrinas democráticas, al punto que estaban ansiosas de aprovechar la primer ocasión propicia para pasar a cuchillo a los pocos privilegiados que acaparaban el poder. Era una situación comparable a la que produjo en Europa la Revolución Francesa. Una sorda lucha civil latía, subterránea, bajo el fragor de la guerra ostensible. Y para colmo, esta guerra era efecto de una tensión largamente reprimida, en que los contendientes se lo jugaban todo. Los más altos y los más bajos, enredados en semejante lucha a muerte, probablemente obraban y reaccionaban de parejo modo. Y no cabe duda que, al apretarse más y más sobre Atenas las tenazas de la guerra, y conforme ésta iba sintiendo que combatía tanto por la subsistencia de su imperio como por su propia subsistencia, los ideales de la Salvadora de la Hélade iban desvaneciéndose. Había que combatir con armas de fortuna y con cuanto cayese a la mano.

No podía faltar el hombre que tales circunstancias producen. La asamblea ya no escuchaba a la gente decente y reflexiva, mucho menos a los filósofos. Se amargaba y se hacía feroz por instantes, con la ferocidad del pavor, y prefería escuchar a los que reflejaban sus mismos sentimientos. Su miedo la hacía supersticiosa. Día hubo en que la multitud se enloqueció de pánico por una mera travesura de mal gusto: la mutilación de ciertas viejas imágenes de Hermes. Otro día, se perdió todo un ejército, y un ejército importante, por el temor de emprender maniobras bélicas durante un eclipse de luna, temor que dominó al propio general ate-

niense. ¡Tan pronto se había olvidado ya la ciencia de Anaxágoras!

Se siente uno inclinado a preguntarse si tal será el fatal resultado de los ideales de la Democracia y la Ilustración. Desde luego que los historiadores de Grecia como Mitford, representantes del anticuado tipo *tory*,* se apresuran a contestar esta duda por la afirmativa. Pero una consideración menos superficial de la historia autoriza una respuesta distinta. Hay que distinguir, desde luego, entre las dos nociones, Ilustración y Democracia. Acontece que se han presentado juntas en las principales etapas del progreso humano, y de aquí que las tengamos por inseparables. Pero distan mucho de serlo. Sin duda que la Democracia es por sí una noción ambiciosa que corresponde de suyo a los ideales de la Ilustración, al mismo título que la fe en la razón, la libre investigación del conocimiento, la justicia para el desvalido, la estimación del derecho por encima del triunfo, o el odio a la violencia y a la superstición. Pero es el caso que, en un pueblo atrasado e inculto, la victoria de la Democracia a veces se obtiene a expensas de los demás ideales superiores. La democracia ateniense, tal como la concebían Pericles, Eurípides o Protágoras, suponía un pueblo libre, altamente civilizado, enamorado de la "sabiduría", exento de supersticiones, a salvo de opresiones y resuelto a librar de ambos azotes a los demás pueblos. Pero, en realidad, los rústicos y los trabajadores que votaban por Pericles sólo habían sido tocados muy superficialmente por la "sabiduría" de los sofistas. Eran partidarios de Pericles, porque él los engrandecía y los hacía sentirse admirados

* El partido conservador de Inglaterra. [T.]

por los demás pueblos y orgullosos de ser atenienses. Y es de sospechar que, cuando volvían a sus rincones campestres y escapaban al embrujo de Pericles y su "sabiduría", se entregaban de nuevo a las más estúpidas y crueles prácticas de la magia agrícola, volvían al terror de las viejas supersticiones, trataban a golpes a sus esclavos y a sus mujeres, y odiaban como extranjero al que vivía unas cuantas millas más allá, según lo habían hecho antaño sus abuelos. Y lo que parece haber sucedido al término de la guerra es que, debido en mucho al entusiasmo democrático por el movimiento sofístico de Atenas, la gente vulgar vino a concentrar en sus manos el poder; por la misma causa, los viejos tabús y reglas de conducta de esa gente quedaron un tanto quebrantados y poco aptos para resistir a las tentaciones; pero las auténticas lecciones morales de la Ilustración, las más difíciles de aprender, nunca entraron muy adentro. Así como la Revolución Francesa trajo al poder una muchedumbre de labriegos brutales y supersticiosos, legítimos productos del Antiguo Régimen incapaces de comprender los ideales de la Revolución, así la Ilustración ateniense trajo al poder a las viejas masas de sentimientos no depurados, entre las cuales jamás habían penetrado los altos ideales propuestos por la nueva doctrina. Cleón no era amigo de los sofistas, sino su decidido adversario. Y cuando sugirió a la Asamblea, como alivio a las dificultades del momento, el sencillo expediente de doblar los tributos de los aliados y, en caso de resistencia, el saqueo de las poblaciones; o cuando propuso la matanza a sangre fría de todos los prisioneros de Mitilene, no hizo más que inspirarse en nociones muy aceptables en otra época, antes de que los sofistas hubieran venido a inquietar el espíritu

de los hombres, hablándoles de que también hay deberes para con los "sucios extranjeros". Y la gente que escuchaba a Cleón era la misma que se sentía aterrorizada ante la mutilación de una imagen tabú o ante un eclipse de la divina luna. Lo único que esta gente había adquirido en el trato con los sofistas era cierto descaro. Beocios o acarnienses cometían crímenes por instinto, y empujados por la ciega necesidad, sin detenerse a razonar su conducta; pero en Atenas había que buscar pretendidas justificaciones racionales al crímen y aceptarlo por lo que valía. Cualquier cínico o hipócrita educado en la escuela del sofista era capaz de venir en ayuda del crimen con una teoría conveniente.

Tal vez la primera manifestación del disgusto de Eurípides contra su país aparece, como lo hemos visto, en la *Hécuba*. Pero para la época a que hemos llegado, poco después de la aparición del *Héracles*, tal actitud se demuestra en una de las piezas más enigmáticas e irónicas que jamás haya escrito el poeta. El *Ion* no tiene línea perdida, y hay especialmente una escena que ha sido considerada como la más patética de la tragedia griega, aunque deja poco satisfechos a los lectores. ¿Se trata de una piadosa ofrenda a Apolo, el abuelo de la raza jonia? Y entonces ¿por qué toca a Apolo el papel del villano? ¿Se trata de una glorificación de la antigua Atenas, sus leyendas y sus sagrarios? Y entonces ¿por que tales sagrarios son manchados por divinidades impúdicas? ¿Por qué las leyendas cobran un sabor bárbaro? ¿Por qué la princesa autóctona aparece como una hembra seducida y una posible asesina? Más aún, ¿por qué el protagonista explica en un minucioso discurso que perferiría ser un mísero esclavo en el templo de Delfos antes que ser un ciudadano

libre y un príncipe en una ciudad como Atenas, ciudad —dice— "presa del terror", donde los hombres "rectos y capaces de sabiduría permanecen callados y se mantienen en la penumbra", mientras la canalla en el poder acecha en redor para aniquilar a sus rivales? (598 *ss. Cf.* las palabras puestas en boca de Eurípides en *Las ranas*, de Aristófanes, 1446 *ss.*). En Delfos se vive en paz, sin que la escoria de la tierra nos derribe en el suelo (635), queja reiterada a lo largo de la literatura griega respecto a la democrática Atenas.

En la mayoría de las comunidades griegas siempre era elemento ritual para las celebraciones religiosas del Año la presencia de cierto misterioso niño expósito que, al fin, resultaba un ser semidivino, hijo de un dios y de la princesa local. El tema, empleado durante algún tiempo como argumento de tragedia, fué abandonado luego por razones que en el *Ion* resultan muy claras, y sólo reaparecerá más tarde como motivo ritual acostumbrado en la Nueva Comedia, donde ya un pecador humano toma el lugar del dios, padre de la criatura abandonada.

De todas las piezas que nos quedan, el *Ion* es resueltamente la más blasfema e irrespetuosa para las divinidades tradicionales. La leyenda griega abunda en cuentos de héroes nacidos de los amores de un dios y una mortal. Tales relatos podían transformarse en altos misterios religiosos, como lo hizo Esquilo en sus *Suplicantes;* o bien podían convertirse en asuntos tiernos y reverentes, como lo hizo Píndaro en dos o tres odas. Eurípides usó este motivo en muchas de sus obras perdidas, y sólo podemos inferir por el *Ion* el tratamiento que le aplicaba.

Cuenta, pues, la leyenda, que Ion, héroe antecesor de los jonios, era hijo de Creusa, princesa

ateniense. Creusa se casó con Xuto, un guerrero eolio, pero el padre de Ion había sido el dios Apolo. Eurípides presenta a Apolo como un vulgar seductor, egoísta y embustero cuando así le convenía, aunque bonachón a su manera en las circunstancias ordinarias; en suma, un Alcibíades. Xuto es un personaje ridículo, un forastero rudo y sin maneras, engañado por Apolo, burlado por su mujer, desobedecido por las criadas, y feliz por creerse el padre del mozo. En cuanto a Creusa, aunque dibujada con extraordinaria simpatía y belleza, es en el fondo una salvaje.

Cuando Creusa dió a luz a su hijo, lo abandonó aterrorizada en la caverna donde Apolo la había forzado, como para que el dios se cuidara de la criatura. Volvió poco después, y se encontró con que ésta había desaparecido. En efecto, el dios se había llevado a su retoño, con cuna y todo, hasta Delfos. Allí lo descubrieron los sacerdotes y lo criaron como huérfano en el templo. Creusa se casó más tarde con Xuto, que ignoraba la historia. Unos diecisiete años más tarde, en vista de que el matrimonio no había tenido hijos, ambos fueron al templo de Delfos a consultar al dios. Creusa se encontró con Ion, el expósito, y muy pronto entre madre e hijo se estableció una misteriosa simpatía. Ella hasta llegó a confiar al muchacho su aventura pasada, y él a su vez le contó lo que sabía de sí mismo. Entretanto, Xuto imploraba al dios para que le concediera un hijo. El dios le revela que la primera persona con quien se encuentre al salir del templo será su hijo, aunque él mismo lo ignore (mentira manifiesta del dios). Xuto se encuentra con Ion, lo llama hijo y se arroja a sus brazos. El muchacho se desconcierta. Y Xuto: "¡No huyas de aquel a quien debes amar

más que a todos!" "No quisiera —replica el joven— verme en trance de enseñar las buenas maneras a un forastero." Xuto se serena entonces y, ayudado por el propio Ion, trata de descifrar lo que el dios acaba de decirle. Porque su vida matrimonial jamás ha conocido un desliz; aunque lo cierto es que mucho antes, allá en su mocedad, tal vez... Pues ahora recuerda que, en Delfos, con ocasión de un gran festival religioso, él bebió un día algo más de la cuenta. Ion se da por convencido, aunque su supuesto padre no parece gustarle mucho. No ve fácil, desde luego, el emprender un viaje a Atenas. Le apena, además, lo que pueda pensar Creusa. Preferiría seguir viviendo como hasta ahora. Xuto resuelve que lo mejor es engañar a Creusa; decirle, por ejemplo, que le ha tomado afición al muchacho y quiere adoptarlo. Y por lo pronto, ¡a festejar el caso como si de un nacimiento se tratara! ¡Ah, y cuidado con que los personajes del coro, que todo lo han oído, cuenten a Creusa una palabra, porque el que lo haga se la ha de pagar!* A esto, llega Creusa, acompañada por uno de aquellos viejos esclavos tan característicos de Eurípides. Este hombre ha cuidado de Creusa desde que era una niña, vive para ella y no tiene más anhelo que servirla; tratándose de ella, no conoce escrúpulos. Al coro se le hace tarde para delatar el caso a Creusa: Ion, le revela, es un bastardo de Xuto; sin duda él ya lo sabía, y ahora, con la complicidad del dios, se propone llevárselo a Atenas consigo, pues el dios ha declarado que Creusa no tendrá hijos de Xuto. Furiosa ella al figurarse que su propio hijo ha muerto, que el joven por quien

* ¿No es ya manifiesta la irrupción del espíritu de la Comedia en plena Tragedia? [T.]

se sentía ya tan atraída se propone engañarla, y que el mismo Apolo añade ahora este insulto a su antigua afrenta, se descara, y frente al templo mismo, lanza sus reproches al dios. Ha sido irremediablemente deshonrada ante el mundo, pero al menos se dará el gusto de arrastrar por el fango a ese demonio coronado que se pasa el día sentado en su trono y tañendo la lira, mientras las pobres mujeres a quienes ha forzado se enloquecen de dolor, y las criaturas que él engendra son despedazadas por las fieras del monte. En el pavoroso silencio que sigue a este rapto, nadie se atreve a aconsejar a Creusa, salvo su viejo servidor. Devoto hasta la muerte y pronto a secundar las pasiones de su ama, le arranca palabra a palabra la historia de su violación, y luego clama por la venganza. "¡Prende fuego al templo!", le dice. Pero ella no se atreve a tanto. "¡Envenena a Xuto!" No: Xuto fué bondadoso para con ella en días aciagos. "¡Da muerte al bastardo!"... ¡Eso sí! ¡Eso sí que está dispuesta a hacerlo! El esclavo apronta el veneno y se encamina al sitio en que Xuto y Ion están celebrando su encuentro. La conspiración fracasa. El esclavo es sorprendido; y Creusa, perseguida por el indignado joven, se refugia en el sagrario. Es un duelo entre dos furias, donde cada uno se indigna al descubrir la maldad del otro, tras de haberse sentido tan unidos por una súbita simpatía. Entra entonces la profetisa delfia, trayendo consigo las prendas que vestía el expósito el día que lo vió por vez primera en el templo. Creusa, asombrada, reconoce la cesta en que dejó a su propia criatura.

Entonces sale del templo y se entrega a la voluntad de Ion. Parece por un momento que éste va a matarla; pero antes escucha el relato que ella le hace y quiere probar su veracidad. ¿Qué más había

en aquella cuna portátil? Ella enumera los objetos, su propio manto bordado de gorgonas, su collar en forma de doble serpiente y la guirnalda de olivo inmarcesible. La madre se confiesa ante el hijo, y éste la absuelve. ¿Y Apolo, a todo esto? Por lo pronto, queda como un embustero. Ion, aunque criatura educada en el templo, se subleva, quiere romper la clausura sacra y exigir del dios una respuesta clara; pero lo detiene a punto una visión de Atenea. Ella se presenta en lugar de Apolo, el cual no se atreve a comparecer ante sus víctimas humanas, y pide a todos se resignen y contenten sin mayores averiguaciones. Creusa se da el gustazo de perdonar al dios, y Ion guarda un prudente silencio.

El *Ion* es obra de tan rica invención "romancesca", que a veces causa al lector moderno la impresión de un drama anticuado. Abunda en temas pintorescos —niños perdidos, marcas de nacimiento, gritos de madres doloridas, equívocos y situaciones ambiguas—, de todo lo cual se ha abusado tanto después que hasta nos resulta muy a la moda vieja. Pero la intensidad patética y la sinceridad psicológica redimen la obra. Ésta, por otra parte, es más irónica que cuantas piezas griegas han llegado a nosotros. La ironía invade todos los pasos de la historia, salvo la situación trágica de la mujer engañada y la encantadora y descuidada existencia del muchacho expósito. Conviene recordar que un ataque al dios délfico no ofendía particularmente a Atenas. Pues este dios, por boca de sus profetas oficiales, a comienzos de la guerra, había asegurado a los espartanos que, si luchaban con denuedo, suya sería la victoria, y que él mismo combatiría a su lado. Lo mejor que podía hacer por semejante dios un ateniense religioso era considerar embusteros a sus sa-

cerdotes. Pero el ataque de Eurípides no sólo va dirigido contra Delfos. Si sus acusaciones dan en el blanco, no sólo afectarán a Delfos, sino a toda la estructura del ritual y la mitología de Grecia. Su ironía va contra todos los dioses y contra Atenas misma.

La ironía es la manera de expresión propia del que, sintiéndose poseído por la pasión, no quiere dejarse arrebatar por ella. Y lo "romancesco" es, en mucho, la expresión del que se aleja de las realidades que le disgustan. En el año 416 a. c., Eurípides abandona toda intención irónica o "romancesca" con respecto a su Atenas. Durante el verano y el invierno de ese año ocurrió un acontecimiento de escasa importancia militar y sin consecuencias políticas directas, al cual, sin embargo, Tucídides consagra veintiséis capítulos seguidos y en el lugar más destacado de su obra, aquél que precede precisamente a la catástrofe final. Tal fué la captura de la pequeña isla de Melos por los atenienses, la matanza de todos sus varones adultos y la esclavitud de todas sus mujeres y niños. Aquella isla carecía de poder militar, su comercio era modestísimo, y apenas lograba sostenerse con su desmedrada agricultura doméstica. Su población era escasa. Cuando la isla fué diezmada, quinientos colonos bastaron para repoblarla de nuevo. ¿Cómo explicarse que Tucídides, en su breve y austero relato, le conceda un espacio tan desmedido? Me figuro que ello se debe a la trascendencia moral del caso y a la crudeza misma de aquel crimen político. Tucídides nos cuenta el largo debate entre los enviados atenienses y el Consejo de gobierno de los melios, y expone los argumentos de una y otra parte. Sin duda que él adereza artísticamente los encontrados discursos. No es de

creer que ningún embajador ateniense haya incurrido en tamaño descaro. Pero es seguro que Tucídides usa del incidente de Melos como de un ejemplo típico y expresivo para hacer ver, en sustancia, los principios que inspiraban al partido de la guerra en Atenas durante aquellos tristes días. Aun podemos estar ciertos de que el caso le pareció una buena lección objetiva sobre un error digno de castigo: ¡aquel pecado de la *hybris*, orgullo o desmesura que, según la mentalidad griega, era una ceguera enviada por los dioses para precipitar la ruina de los humanos!

En frías y calculadas palabras, los enviados atenienses explican al Senado de Melos —pues el pueblo queda cuidadosamente excluído del debate— que su propósito es someter la isla a su imperio. Ni siquiera pretenden —pues son hombres inteligentes que se dirigen a hombres también inteligentes— haber recibido de los isleños el menor agravio o tener algún cargo legítimo contra ellos; simplemente declaran que no les conviene la independencia de Melos, porque es de mal ejemplo para los demás. El poder de Atenas es prácticamente irresistible. Melos no tiene más que escoger entre la sumisión o la muerte. Los isleños, también en lenguaje muy ponderado y medido, pero donde se siente vibrar la indignación refrenada, contestan lo mejor que pueden. ¿Será provechoso para Atenas el romper así, descaradamente, con toda ley y todo derecho? Los imperios son transitorios, y la venganza de los pueblos contra las tiranías no se hace esperar. "Aceptamos el riesgo de nuestros actos —dicen los atenienses—; lo que ahora nos importa averiguar es si preferís la vida o la muerte." Los de Melos piden que se les permita permanecer neutrales, lo que

se les niega por de contado. En todo caso, ellos se rehusan a someterse. Saben bien que Atenas los supera en hombres, barcos, contingentes y arte militar; pero confían en el amparo de los dioses para el inocente. ("Lo cual nos preocupa poco —declaran los enviados—, porque somos tan religiosos como podéis serlo vosotros.") Además, observa Melos, los lacedemonios están obligados a intervenir en su auxilio por antiguos pactos de honor y parentesco. ("Ya procuraremos evitarlo", dice Atenas.) En suma, concluye Melos, preferimos luchar y esperar los resultados antes que aceptar pasivamente la esclavitud. "Pues lo habéis pensado muy mal", dicen los atenienses. Y sobreviene una guerra y devastación espantosas.

Conforme leo y releo este Diálogo de Melos, según suele llamárselo, creo percibir más nítidamente el tono de acre y profunda sátira empleado por el historiador. Probablemente el partido ateniense de la guerra rechazó indignado las palabras atribuídas a sus embajadores. Después de todo, Atenas es una democracia; y como lo reconoce abiertamente Tucídides, las masas populares, si llegan a cometer infamias, antes anhelan íntimamente que se las embriague o estimule con apropiados embustes; pocas veces, como el perverso que pinta Aristóteles en su *Ética*, "pecan fríamente". Como quiera, la matanza de Melos produjo esta impresión exacta en el espíritu de hombres como Tucídides y Eurípides, y casi de seguro en la mayoría de los escritores sollamados de algún modo por el fuego de la filosofía. El incidente apareció a sus ojos como una manifestación de la perversidad desnuda y triunfante. Ya la intención con que Tucídides continúa el relato es muy clara. "Dieron muerte a todos los adultos de Melos,

y esclavizaron a mujeres y niños. Y luego enviaron a quinientos colonos para que tomaran posesión de la isla. Y durante ese mismo invierno, los atenienses resolvieron armar una flota nunca vista y lanzarse contra Sicilia..." Tal fué la gran expedición siciliana, que atrajo la definitiva ruina de Atenas.

Eurípides debe de haber estado revolviendo en su mente el crimen político de Melos durante todo el otoño y el invierno de ese año. Al llegar la primavera, cuando la gran flota todavía se estaba aparejando para Sicilia, presentó un drama extraño, obra de un profeta más que de un mero artista, el cual fué considerado en la antigüedad como una de sus obras maestras, pero que para siempre lo puso en discordia con su pueblo. Sería curioso averiguar quién fué el Arconte que autorizó la representación y quién fué el rico que corrió con los gastos del coro. La pieza se llama *Las troyanas*, y relata la más grandiosa victoria que la leyenda atribuye a Grecia, la toma de Troya por los ejércitos de Agamemnón; pero la refiere de un modo singular. Lenta, reflexivamente, sin el menor arrebato bélico, se nos lleva a contemplar la gloriosa hazaña de tal suerte que se desvanece su gloria, y sólo vemos ya vergüenza y ceguera y un mundo envuelto entre tinieblas. Desde el comienzo, encontramos a los dioses cavilando respecto a la destrucción de Troya, como sin duda debieron de cavilar ante la destrucción de aquella isla egea de Melos, cuyos muros no eran menos antiguos que los de la misma Troya. De allí, del Egeo, el marítimo dios Posidón alza la mirada para contemplar la ciudad que es ahora una ruina humeante, tras el saqueo a que se entregaron los griegos. "Desiertos están los sagrarios, los santuarios

empapados de oscura sangre." Los cadáveres abandonados se corrompen al aire libre; y los soldados vencedores, nostálgicos e inquietos, sin saber por qué, vagan de un lado a otro, esperando que el viento propicio les permita alejarse de aquella tierra que así han dejado hecha un horror. ¡Tal ha sido la obra de Atenea, la hija de Zeus! (47).

Esta mención de Atenea nos causa de pronto un sobresalto. Atenea, al fin y a la postre, es la patrona reconocida de Atenas. Pero Eurípides no hace más que apegarse a la tradición homérica, según la cual Atenea es una enemiga irreconciliable de Troya y una partidaria nada escrupulosa de los griegos. No bien se ha mencionado a la diosa, cuando ésta aparece. Pero algo cambiada, por cierto. Sus favoritos han ido demasiado lejos; han incurrido en la *hybris*, han ofendido la majestad de los altares, han ultrajado a las vírgenes en los recintos sacros. Atenea se vuelve ahora contra su pueblo. La flota aquea o griega, cargada de botín y manchada de pecados, está para hacerse a la mar. Atenea ha pedido al padre Zeus que descargue sobre los griegos el merecido castigo, y Zeus ha delegado la venganza en manos de la diosa. Ella y Posidón juran un pacto vengativo. La tormenta caerá sobre los bajeles en cuanto éstos despeguen, y los hambrientos arrecifes del Egeo se hartarán de barcos naufragados y de hombres moribundos (*95 ss.*): "¡Oh ciegos, que así demoléis las ciudades y ultrajáis las tumbas y los intocables sagrarios que guardan las tumbas de antaño: la muerte os espera!"

Y la indignada visión se desvanece en las sombras de la noche. Mientras se desarrollaba este prólogo en la escena, ¿tendrían la conciencia tranquila los recientes saqueadores de Melos?

La verdadera acción del drama se inicia al amanecer del día siguiente, y entonces vemos a lo que ha quedado reducida hazaña tan gloriosa: muros derrumbados, pobres chozas provisionalmente alzadas en lo que antes era una ciudad, y entre cuyos escombros se despereza una figura extenuada. Es una anciana, adoloridas la espalda y la cabeza de yacer sobre la dura tierra. Es Hécuba, hasta ayer reina de Troya, rodeada de otras pobres cautivas, "altas damas recogidas entre los despojos de la guerra", para esclavas de los capitanes griegos. Esa misma mañana serán sometidas a la repartición. La anciana las llama, y ellas se despiertan sobresaltadas, aterrorizadas unas, otras serenas, algunas todavía soñolientas, una de ellas en estado de frenesí. A lo largo del drama, vamos asistiendo a las decisiones del consejo de guerra. Casandra, la virgen sacerdotisa, será concubina de Agamemnón. El estúpido Heraldo llega con la noticia, creyéndose portador de un alegre mensaje. ¡Qué suerte para la muchacha desamparada! ¡Y para el Rey también! Desde luego, en la repartición no se toman en cuenta los gustos personales; pero él se figura que aquel aire de santidad sobrenatural, característico de Casandra, le ha hecho apetecible a los ojos de Agamemnón. Las mujeres quedan horrorizadas, pero Casandra se declara dichosa. Dios la guía; su cuerpo ya no le pertenece; ella ha entendido las intenciones divinas, y ha comprendido que el destino de Troya y la muerte de Héctor son preferibles a la suerte que aguarda a los vencedores. Al fin se da cuenta de que ha llegado la hora de quitarse la corona, arrancarse las sacras ínfulas del sacerdocio y aceptar su humillación. Adivina la misión que le incumbe junto a Agamemnón, anticipa la visión del cadáver de éste —que caerá a

manos de su esposa Clitemnestra—, y será echado por un precipicio en una noche de tempestad. Y junto a él, en aquellas rocas salpicadas de olas, hay alguien más: es un muerto, es el cuerpo de algún paria desnudo. ¿Quién puede ser? Sin duda ella misma. Y se encamina valerosamente al encuentro de lo que la espera (*445 ss.*).

La parte central de la tragedia se consagra a la decisión de los griegos respecto a Astianacte, el niño de Héctor. Es ahora una criatura, pero con el tiempo llegará a ser un hombre, y en torno de él se agruparán todos los troyanos fugitivos y los restos de la gran alianza troyana. Conforme a los principios aplicados en el Diálogo de Melos, lo mejor es deshacerse de él. El Heraldo va a recoger al niño de brazos de su madre, Andrómaca, para arrojarlo de lo alto de las murallas. Llega en el preciso momento en que las dos mujeres, Andrómaca y Hécuba, departen entre sí, mientras la criatura juguetea a su lado. Andrómaca le ha tocado como esclava a Pirro, el hijo de Aquiles, y consulta con Hécuba el modo de afrontar semejante horror.* ¿Deberá resistirse hasta el fin, para que Pirro, encolerizado, acabe por matarla, o deberá —como siempre lo ha procurado— buscar una reconciliación decente? Hécuba la aconseja así: "Piensa en la suerte de tu hijo, y cede a tu natural dulzura. Naciste para amar y no sabes odiar. Cuando todo iba bien, tú lo hacías todo mejor. Ahora todo va mal, haz por aliviarlo y hacer que sea menos doloroso. Hasta lograrás que Pirro sea afable para tu niño, el hijo de Héctor; y así, cuando crezca, acaso sea la ayuda y consuelo de los que han sabido amarnos con lealtad." Mien-

* Aquiles ha sido el matador de Héctor. T.

tras ellas conversan, la sombra del Heraldo cae entre las dos. No sabe el Heraldo cómo empezar, pero le han ordenado que venga por el niño y lo conduzca a la muerte, y no tiene más remedio que manifestar su mensaje. La escena que sigue, la separación de Andrómaca y su hijo, me parece la más desgarradora en la literatura trágica de todo el mundo. Ante ella comprendemos el veredicto de Aristóteles, que declaró a Eurípides "el más trágico de los poetas".

Tal vez corresponda a *Las troyanas* el primer lugar entre las obras de Eurípides, si consideramos la belleza de su estilo y cierta radiosa dignidad que hace pensar en Esquilo y que hasta parecería incompatible con los conflictos de temperamentos y caracteres. Pero ni siquiera son éstas sus cualidades sobresalientes. La acción progresa a través de un escenario vacío, en que el cuerpo del niño es devuelto a la abuela Hécuba, para que le preste las honras fúnebres de ritual. Una anciana solitaria con un niño muerto en los brazos: tal es, desde el punto de vista humano, el término a que ha conducido la hazaña troyana. Y, al final, viene una escena casi mística en que Hécuba comienza por increpar a las sordas divinidades, luego implora a los hombres muertos que, por lo menos, conocieron el sufrimiento y el amor, aunque los muertos no contestan y los dioses de nada aprovechan ya ni quieren escuchar. Tras el fragor y el horror de los combates, la sacrosanta Muerte ha venido a tender su manto silencioso. Ni se cuenta con la amistad de los muertos, ni con la ayuda de los dioses, ni quedan ya esperanzas ningunas; y Hécuba invoca a Aquél que es, y parece hallar de algún modo, en la misma intensidad del desastre de Troya, un esplendor imperecedero. En cierto sentido, no ha llegado al fondo, sino a la cima

de sus desventuras. Los griegos, preparándose a abandonar la tierra, han quemado la ciudad, y la Reina pretende lanzarse entre las llamas. Los guardias la detienen, y la infeliz se queda contemplando el incendio hasta que se derrumban las torres. La trompeta griega se oye sonar en la oscuridad. Es la señal para que las mujeres suban a los barcos, y hacia allá se encaminan todas, privadas de todo consuelo, privadas hasta de la muerte, para comenzar su vida de esclavitud. Pero, en su mismo desamparo han comprendio que en la vida hay algo que ni la esclavitud ni la muerte pueden afectar.

La pieza nos permite ver lo que hay detrás de una gran victoria, lo que entonces mucho más que ahora era acaso el sueño de los hombres vulgares, lo que a primera vista podía parecer un gran regocijo y en verdad es una profunda tristeza. Es el triunfo tal como aparece cuando se ha disipado ya la embriaguez del combate, y ya sólo quedan las reflexiones y la espera: el triunfo, no encarnado en los vencedores —pues apenas vislumbramos a los guerreros griegos, y esto en la figura de un hombre tan desdeñable como infeliz—, sino encarnado en las víctimas que más han sufrido, en las mujeres vencidas.

Hasta aquí hemos considerado *Las troyanas* como obra aislada, pero esta obra formaba parte de un grupo, y no podemos menos de preguntarnos cómo serían las piezas complementarias, y si sus temas estarían a la altura de la tragedia que nos ha llegado o si caerían en trivialidades y lugares comunes. Por suerte, aunque las dos piezas complementarias se han perdido, algo sabemos respecto a ellas. Sus títulos eran *Palamedes* y *Alejandro*, y los asuntos eran de gran envergadura. El *Palamedes* trata de un

hombre recto condenado por un mundo lleno de perversidad; el *Alejandro*, de una maldición aceptada como si fuera una bendición.

Hécuba, encinta, sueña que da a luz una tea en que se enredan unas serpientes. Como consecuencia de este sueño augural, el profeta ordena que el hijo recién nacido, Paris, sea abandonado en el Monte Ida, donde lo recogen unos pastores, esclavos del rey Príamo. Mucho tiempo después, Hécuba, arrepentida de su crueldad, manda celebrar unos juegos funerales en memoria de su hijo muerto. Se hace traer un toro como premio para el vencedor del concurso atlético, y los servidores de Príamo se apoderan a la fuerza del toro favorito de Paris. Éste, indignado, los sigue hasta la ciudad, toma parte en sus propias honras fúnebres y vence a todos los competidores, incluso a los príncipes de quienes ignora ser hermano. Éstos atacan a traición al soberbio esclavo, que se refugia en un templo, donde es reconocido por Casandra. Hécuba desborda de alegría, Paris recibe el nombre de Alejandro ("el vencedor de los hombres"), y entra en posesión de su patrimonio.

Al pronto, no parece haber mucha ironía en esta historia, fuera de la que habitualmente respira cualquier historia romántica. Resulta de aquí que un esclavo cualquiera puede tener más *areté* que los príncipes; que sólo es esclavo quien lo es por el corazón, y otras cosas por el estilo. Parecería una mera obra de intriga con un fin dichoso, a no ser por una circunstancia: no debe olvidarse que este hermoso boyero, tan bravo y tan injustamente perseguido, que apenas es salvado en el momento crítico para ser devuelto a su desolada madre, es nada menos que la tea enlazada en serpientes, cuya vida será la muer-

te de su ciudad. Sólo Casandra conoce la verdad, pero de Casandra nadie hace caso. Lo que todos desean, salvar al hijo perdido, será la maldición del pueblo, y lo que más abominable parecía, perder definitivamente al hijo, hubiera sido la salvación de Troya. "Por la cólera de Dios —dice Andrómaca a Hécuba en *Las troyanas* (597 *ss.*)—, tu hijo Paris ha escapado a la muerte; por él yacen ahora tantos cadáveres a la vista de Palas." Tal es el *Alejandro*.

Muy poco sabemos de *Palamedes*. Este héroe era un prototipo del sabio, del prudente, y su enemigo era Odiseo, el bribón que se presentaba como sabio y fascinaba a las multitudes. Palamedes es calumniado como traidor, condenado por voto unánime de sus jueces y enviado a la muerte. Los fragmentos nos hablan de cierto amigo, tal vez otro prisionero, que siempre está esculpiendo mensajes en los remos y los arroja al mar, para que alguna vez se conozca la verdad del caso. Y se conocen también dos hermosos versos del coro, por lo demás intraducibles: "Nosotros, los griegos, hemos dado muerte al ruiseñor, hemos dado muerte al ave alígera de las Musas que no deseaban el sufrimiento de ningún humano." En estas palabras, la tradición creyó ver una alusión al sabio Protágoras, a quien se dió muerte por una imputación calumniosa.

En todas las tragedias del año 415 se perciben rasgos semejantes de amarga ironía: el hijo amado a quien se procura salvar trae consigo la ruina de su ciudad; el verdadero justo es aquel a quien el mundo condena; la victoria guerrera no es una gloria, sino una desgracia. Y conviene advertir que la pieza satírica, el *Sísifo*, que acompañaba a esta trilogía, también está llena de sarcasmo. Héracles vence a Licurgo en un tremendo combate, y vuelve

trayendo en triunfo aquellos caballos que devoraban a los hombres, cuando se encuentra con el astuto Sísifo que, entre sutilezas y cortesía, logra robárselos.

La idea esencial del *Palamedes*, el justo injustamente sacrificado, ocupa un lugar importante en las tradiciones del pensamiento griego. Comienza por ser un amargo sarcasmo, una paradoja. La rectitud, para un ateniense del siglo v a. c., se confunde con el servicio a la comunidad; y, en una sociedad normal y saludable, el que sirve bien a la ciudad debiera ser honrado por ella. Pero aquí aparece esta noción, alimentada por la sabiduría de los sofistas: "¿Qué pasará si el pueblo es mal inclinado o es ciego? Hay muchos perversos que pasan por hombres rectos. ¿Qué pasará si el hombre recto parece ser un malvado?" De aquí el caso de Áyax como lo refiere Píndaro, y el de nuestro Palamedes, y el del Varón Virtuoso de Platón "que está condenado al azote, la tortura, la cadena... y que acabará empalado o crucificado" *(Repúbl. 362 a)*. Esta idea corre por toda la mística griega de la última época y al fin culmina en el Cristianismo. Ella corresponde exactamente a la postura que el poeta adopta en *Las troyanas*.

Las otras piezas de la trilogía refuerzan la impresión que nos dejan *Las troyanas*, la impresión de que ha acontecido algo como una experiencia de hondo alcance, algún cambio profundo en el alma del poeta. Ciertos críticos, como Wilamowitz y Glover, han sentido con nosotros que esta obra marca una crisis en la mente del trágico. No un cambio de frente, pues no es siquiera un repentino desvío; tampoco una consecuencia de visiones o mensajes sobrenaturales. Sino que se trata del apogeo de un

largo proceso de sentimiento e intensa reflexión, cuya temperatura mística no conlleva nada de extravío. En muchos sentidos, es cosa distinta de aquellas conversiones súbitas y conscientes que anuncian la vocación de algunos filósofos griegos, tanto cínicos, como estoicos, durante los siglos IV y V a. C. Más distinta es aún de la experiencia de Pablo en la ruta de Damasco o la de Agustín bajo su higuera. Pero a mí me parece que, en esta tragedia, el autor deja traslucir un sentimiento acrecentado de las realidades que hay más allá de las apariencias, de la lealtad que está más allá de la amistad o los intereses del propio país, y que a la vez descubre la falsedad e inepcia del código moral común y corriente y de la teología en boga.

Capítulo VI

Después del 415 a. c. Los últimos años de Eurípides en Atenas. De la Andrómeda *y la* Ifigenia *a la* Electra *y el* Orestes

Los críticos llaman de muchos modos al cambio que se advierte en Eurípides después de *Las troyanas:* período de despecho, pesimismo, creciente amargura, *Verzweiflung und Weltschmertz* (desesperación, y esplín o melancolía). Pero estas expresiones se prestan a equívocos. En primer lugar, no me parece que describan muy bien el tono de las obras a que se refieren; en segundo lugar, no dejan campo a la diversidad de matices que estas obras presentan. *Las troyanas* no es precisamente una manifestación desesperada o pesimista, ni tampoco imprime su sello a las piezas que la siguieron.

Estas piezas posteriores al año 415 pueden agruparse en dos familias. Una, las de imaginación y romanticismo, en que el poeta parece alejarse intencionalmente de la realidad: *Ifigenia en Táuride*, *Helena* y *Andrómeda*, aventuras extrañas que acontecen en mares distantes y acaban en un feliz desenlace. Otra, las verdaderas tragedias, apegadas a la realidad inmediata y que descubren crudamente los abismos de la humana naturaleza, no más punzantes que ciertas obras anteriores como la *Medea* o la *Hécuba*, pero cuya acidez cala más hondo por lo mismo que no las solivianta ningún sentimiento de indignación. El aura de la gloria se ha depuesto ya, y con ella el ardor de la ira. Los tristes héroes, las miserables heroínas no saben ya qué hacer. La rabia es impotente, el castigo peor que inútil. El camino del alivio debe buscarse en otra parte.

Un buen ejemplo de la primer familia nos lo daría la comedia *Las aves*, de Aristófanes. Esta obra,

la más alegre, dulce y desembarazada de cuantas escribió el gran cómico, data de los días más negros de la guerra siciliana, cuando se cernía sobre Atenas una amenaza mortal. Los dos héroes, asqueados del trato humano, resuelven irse a vivir entre los pájaros y, con ayuda de éstos, edifican una espléndida Ciudad de las Nubes. Con ánimo muy parecido escribió Eurípides su *Andrómeda*. La presentó en 412, el mismo año en que el gobierno antibélico, ahora en el poder como consecuencia de los desastres anteriores, lo invitó a redactar el epitafio nacional para los guerreros caídos en Sicilia. Eurípides escribió el epitafio en el viejo y severo estilo intraducible de Simónides: "He aquí a los vencedores de Siracusa en ocho sucesivos combatés, cuando la mano de Dios se extendía sobre uno y otro bando." Traducido, resulta frío, y apenas poético. En griego, parece labrado en mármol. Poco después, se diría que el poeta huye del presente para soñar en Andrómeda. La obra sólo nos queda en fragmentos; eso sí, fragmentos de singular belleza, y que permiten considerarla como la única historia de amor romántico escrita por Eurípides: fantástica, remota, con su heroína encadenada a una roca marítima, junto a las aguas azules, esperando la llegada del monstruo, mientras su salvador, Perseo, se acerca por el aire con aladas sandalias para acudir a su socorro. Los pasajes conocidos tienen un acento anheloso: "¡Oh sagrada Noche, cuán largo camino recorre tu carroza!" "¡En nombre de la Merced que puebla las cavernas marinas, cesa por un instante, oh Eco; déjame llorar en paz todas mis lágrimas!" O bien aquellos extraños versos (frag. 135):

Siento que el alba, a cada nuevo día,
nos amedrenta, y cada nuevo trance
es peor que el de hoy o que el de ayer.

Se decía más tarde que una como fiebre trágica se había apoderado de los moradores de Abdera, en Tracia, al conocer este drama, y que los jóvenes vagaban como sonámbulos por las calles, murmurando el discurso que comienza con estas palabras: "¡Oh Amor, que reinas poderoso sobre los dioses y los mortales!" Y cuando se contaba esto, ya habían pasado quinientos años desde la aparición de *Andrómeda*.

La *Ifigenia en Táuride* es del año anterior. Es una de las obras más bellas en el repertorio dramático; ni del todo tragedia en el sentido actual, ni tampoco una mera obra "romancesca". Comienza en una atmósfera brumosa, y se alza de ahí hasta el sentimiento del peligro, de la aventura presurosa y temible, para al cabo desenlazarse en una confesión feliz. Hasta aquí, novela fantástica. Pero tragedia por cuanto a la sinceridad con que están trazados los caracteres. Ifigenia sobre todo, en quien se mezclan el anhelo de la venganza y la sed de ternura: el odio para los griegos que tan cruelmente la trataron, y su nostalgia por el hogar griego, su único verdadero hogar; su pétrea dureza latente, y su manifiesta resignación al sacrificio. Es realmente la criatura verdadera de una casta grande y maldita.

La intriga se desenvuelve así: Ifigenia, hija de Agamemnón, que se suponía sacrificada por su padre en Áulide, fué realmente sustraída por Artemisa, y es ahora sacerdotisa de esta diosa en la tierra de los Tauros, allá en los términos del Mar Inhospitalario. Los tauros son un pueblo salvaje que da

muerte a los extranjeros. Si algún griego llegase a caer por aquel país, a Ifigenia incumbiría la tarea de prepararlo para el sacrificio. Esta idea parece suspendida sobre ella como una constante amenaza, y sucede que el primer griego que se presenta es Orestes, su hermano a quien ella ya no conoce. El reconocimiento entre los hermanos es tal vez la mejor escena del género en los anales de la Tragedia. Y lo que sigue, estratagema y final escapatoria, forman la trama de esta obra conmovedora, sobre la cual no se tiende la sombra de la muerte, como en las tragedias propiamente tales, sino más bien la penumbrosa nostalgia por el hogar distante. Los personajes principales son griegos perdidos en un país bárbaro, que echan de menos su patria o siquiera su mar helénico. Los pasajes líricos son de singular encanto, y evocan la luminosidad marítima y el tumbo de las olas.

El mismo año en que fué presentada la *Andrómeda*, apareció otra pieza romántica de Eurípides, la *Helena*. Por su estructura, recuerda mucho a la *Ifigenia*, pero es a un tiempo más ligera y más dura, y también más artificiosa. El romanticismo de Eurípides nunca es ese sueño apacible de los poetas de corazón ligero. Y la *Helena*, en que parece haberse propuesto una obra de mera fantasía, es, en estricto sentido, un brillante fracaso. Algunos críticos —equivocados, en mi sentir— hasta creen que es una parodia. El enredo se basa en una variante que se atribuye —o se asocia a su nombre— al antiguo poeta lírico Estesícoro. Dice la tradición que Estesícoro perdió la vista, y lo consideró como un castigo que le envió la ya divinizada Helena, por haber contado la historia de su fuga con Paris, en cuya compañía ella abandonó la casa de su esposo. En-

tonces Estesícoro escribió una palinodia, basada en otra leyenda de Helena, según la cual ésta fué transportada a Egipto por el dios Hermes, y allí esperó como fiel esposa a que Menelao fuera a recogerla. La que huyó a Troya en compañía de Paris sólo era una sombra de Helena, una imagen fantasmal, forjada por los dioses para provocar la guerra entre los pueblos, y así enrarecer el mundo sobrepoblado y castigar de paso la maldad de los hombres. En la pieza de Eurípides, aparece un perverso rey egipcio que quiere desposarse con Helana contra la voluntad de ésta, y da muerte a todos los griegos que llegan al país. Ha acabado ya la guerra de Troya, y Menelao, arrebatado por las tempestades, naufraga sobre la costa egipcia. Él y Helena se encuentran, se reconocen y, con ayuda de la hermana del rey, que era vidente, logran escapar.

No es fácil precisar dónde está el punto flaco de la *Helena*. Tal vez nuestra impresión se deba a que los modernos no acabamos de entender el espíritu con que se escribió la obra. Pero no es fácil levantar esta cortina, ni defenderse de cierta impresión de frialdad. La realidad está ausente. En el empeño de rehabilitar a Helena, ésta queda reducida al tipo más insípido de las criaturas imaginarias: una heroína de perfecta belleza y de intachable conducta, sin el menor carácter, fuera del amor a su marido, a quien, digámoslo de paso, no ha visto desde hace diesisiete años.

Otro experimento ambicioso es la obra casi contemporánea *Las fenicias* o *Las mujeres de Tiro* (¿410 a. c.?). Es la tragedia más larga que se conoce, y la que cubre un trecho histórico más extenso. Esquilo, como sabemos, acostumbra escribir verdaderas trilogías, o tres dramas sucesivos sobre la misma

historia. *Las fenicias* parece un intento para hacer caber el contenido de una trilogía en una sola pieza. En rigor, no acomoda en ninguna de las familias a que me he referido: ni es obra de fantasía, ni de realismo trágico. Pero, aun cuando no tuviéramos datos externos para establecer su fecha, sería fácil atribuirla a este período de la vida de Eurípides. Fué concebida y escrita en el grande estilo heroico; pero, según el tono general que ahora adopta el poeta, muestra el choque de ambiciones y odios exacerbados, venganzas, crueldades de un gobernante, enfrentado todo ello con el luminoso heroísmo de un joven y la devoción de una madre y de una hermana. Y está muy en el gusto de Eurípides el que esa encantadora madre sea precisamente Iocasta, cuyo incesto, por ella ignorado, la ha hecho objeto de abominación para los griegos ortodoxos.

La pieza cuenta la historia de Tebas. El pecado de Edipo y Iocasta es ya cosa del pasado. Edipo se ha arrancado los ojos y ha lanzado la maldición sobre sus hijos, y ellos, a su vez, lo han aprisionado en los sótanos del palacio. Iocasta vive todavía. Sus hijos, Polinices y Eteocles, han convenido en reinar por turno. El mayor, Polinices, ha cumplido su año de gobierno y se ha ido a Argos. Pero Eteocles, llegado su turno, se niega a devolverle la corona. Polinices llega con un ejército de argivos y pone sitio a Tebas, y reclama su derecho por medio de la violencia. El drama se desarrolla en una serie de magníficos cuadros.

La primera figura que aparece es la princesa Antígona seguida de un viejo esclavo. De lo alto de las murallas, contempla el campo enemigo, tratando de descubrir a su hermano. Luego se presenta un hombre con el rostro cubierto y la espada desnuda,

que ha entrado furtivamente por la puerta de la ciudad y busca a Iocasta: es Polinices. La madre ha propuesto a sus hijos que se entrevisten antes de lanzarse a la lucha. La entrevista sólo revela la ambición y el mutuo rencor de ambos hermanos. Convienen ellos en buscarse en el campo de batalla, y Polinices parte. Siguen algunas consultas entre los sitiados. Creonte, hermano de Iocasta y algo como el Primer Ministro, aconseja al arrebatado Eteocles. Hay que consultar a los profetas, para asegurarse el favor de los dioses. El profeta Tiresias —ciego, anciano y envidioso, como comúnmente se lo ve en la tragedia griega —declara que el único medio de salvar la ciudad es entregar a Meneceo, hijo de Creonte, como víctima propiciatoria, en el cubil del dragón al que Cadmo dió muerte antaño. Creonte se niega a hacerlo; despide al profeta y prepara el modo de que su hijo escape de Tebas y huya hasta los confines de Grecia. El muchacho finge aceptar los planes paternos, pero, en cuanto se descuida su padre, corre hacia una torre de la ciudad y se arroja a la cueva del dragón. Un mensajero trae a Iocasta las nuevas de la batalla. ¿Habrán muerto sus hijos? No, ambos están vivos e ilesos. El mensajero cuenta cómo los argivos han atacado todas las puertas de la ciudad y han sido invariablemente rechazados. Pero ¿qué hay de los dos hermanos? Va a averiguarlo; volverá después con nuevas noticias. Iocasta se da cuenta de que le está ocultando algo y lo obliga a hablar francamente. Se averigua entonces la verdad: los hermanos se disponen para un combate singular. La madre se estremece de espanto y llama a Antígona. Y las dos mujeres, la anciana y la joven, se meten por los ejércitos para separar a aquellos locos sanguinarios. Un segundo

mensajero nos hace saber que ambos hermanos se han matado uno al otro "en una pradera de loto silvestre", y Iocasta misma se ha atravesado con la espada de uno de ellos. Antígona acude a contarlo al único que le queda, el ciego Edipo. Creonte, a quien incumbe el gobierno por delegación de Eteocles, se muestra abatido, pero lleno de crueldad. Declara que el cuerpo de Polinices debe ser abandonado en el campo, y que Edipo, origen de las contaminaciones y desgracias públicas, debe ser expulsado. En cuanto a Antígona, Creonte resuelve desposarla con su hijo Hemón. Antígona se resiste: no se casará con Hemón ni con ningún pariente de Creonte; tampoco consentirá en que su padre perezca abandonado en el destierro: ella se irá con él para acompañarlo y protegerlo. Polinices no quedará insepulto, pues ella misma volverá para enterrarlo secretamente. Todavía queda otro ser a quien Edipo ama entre todos: la pobre mujer manchada de incesto y madre de los combatientes, que yace tendida entre los silvestres lotos. Por lo pronto, consiente en dejarse guiar por la mano de su hija. El viejo y la joven parten juntos, huyendo de las ferocidades de los humanos, rumbo a las altas montañas, hacia las invioladas y sacras regiones del Citerón, donde sólo habitan y emprenden sus místicas danzas las enfurecidas Ninfas Blancas de Dionysos.

Las fenicias ocupa un sitio medio entre las obras de pura imaginación y las tragedias del último período. De estas últimas, el mejor ejemplo es la *Electra* (acaso del año 413), pieza que, antes de ser bien comprendida, solía ser desdeñada por la crítica como "la más endeble de las tragedias griegas", "el peor entre los dramas de Eurípides". Trátase aquí de un

problema moral —la venganza de la sangre— presentado en sus términos más crudos.

Ahora bien, esta venganza de la sangre constituye un alto deber moral en las sociedades donde no hay derecho público ni policía. El que comete un crimen abominable se queda impávido y satisfecho. Su víctima ha muerto, y no hay ley que proceda contra él de oficio. Y entonces aparece alguien —en general, el heredero o representante del muerto— a quien incumbe la tarea de la justicia, y que deja de lado todos sus negocios y sus esparcimientos hasta no cumplir el castigo y vengar al muerto. El que, ante el asesinato de un pariente, sigue su tranquila existencia sin preocuparse de perseguir al matador, no pasa de ser un hombre desdeñable ante la opinión de todos. Y aquí aparece el problema. El caso más agudo es, por supuesto, el asesinato del padre. El acto más espantoso para un griego es el matricidio. Pues supongamos que se trata de una mujer que mata a su esposo. Su hijo ¿deberá matarla a su vez? El principio de la venganza, según lo viene predicando tradicionalmente el Templo de Apolo en Delfos, contesta rotundamente que sí, por muy repugnante que parezca.

El caso ha sido tratado antes de Eurípides por muchos poetas, incluso Homero, Estesícoro, Píndaro, Esquilo, y probablemente —aunque las fechas son algo embrolladas— por Sófocles. Clitemnestra, secundada por Egisto su amante, da muerte a su esposo Agamemnón. Su hijo Orestes, obedeciendo al mandato de Apolo, da muerte a su madre, ayudado por su hermana Electra. Esquilo, en sus *Coéforas* (portadoras de las libaciones) trató la situación a grandes trazos y con sus habituales desbordes imaginativos. Orestes es arrastrado como en un rapto

de pasión religiosa, y luego, enloquece. El hecho, ejecutado por orden divina, es legítimo; pero es mucho para que la naturaleza humana pueda resistirlo sin quebranto. En la pieza que viene después, Orestes, tras largos sufrimientos, es juzgado por delito de matricidio y, cuando todavía los jueces no se ponen de acuerdo, la divina voz de Atenea viene a libertarlo. Sófocles considera el asunto de otro modo. Escribió sobre él un drama brillantísimo, lleno de contrastes emocionales y de destellos de trágica hermosura. Pero, sin duda de caso pensado, dió a su obra un marcado tono de dureza arcaica. Allí no hay arrepentimiento ni conflicto de conciencia. Clitemnestra es una hembra feroz y tiránica; golpea a su hija Electra, y Egisto todavía lo hace peor (1196, 517). El más agudo extremo ni siquiera es el asesinato de la madre, sino el de Egisto, tarea al parecer la más difícil y temible. Cuando Orestes y su amigo Pílades salen del palacio manchados con la sangre de Clitemnestra, sus nervios no se han destemplado, y el Coro se cuida de hacernos saber que este acto no es vituperable (1432).

A los ojos de Eurípides las cosas se ofrecen por el polo opuesto. Tanto, que la mayoría de los críticos creen ver entre ambas *Electras* una relación consciente de contraste. La una pudo ser una deliberada protesta contra la otra. Por desgracia no podemos fijar con exactitud la fecha del drama de Sófocles, y el contexto mismo de las respectivas obras no nos da elementos para saber cuál es anterior.

En la *Electra* de Eurípides sobresalen dos cualidades eminentes: primero, un realismo psicológico de notable sutileza; segundo, una nueva atmósfera moral. Con una fuerza de simpatía y análisis jamás igualadas en el drama antiguo, Eurípides ha logrado

representarse en su imaginación cómo debió de ser este par de hijos, capaces de alimentar por largos años la semilla del odio, y al fin asesinar a su madre. Los estudia a fondo. Electra es una mezcla de heroísmo y desarreglo nervioso, una mujer lesionada y obsesionada, cuyo corazón es presa de incesantes asaltos de odio y amor, ambos no saciados; pues su hermano, con harta crudeza, se desliza a decirle que hubiera vivido tranquila si se casa a tiempo. La palabra por él empleada, en su forma doria original, viene a decirle que vive "desemparejada". Orestes es un mozo criado entre las insalubres ensoñaciones del destierro, y ahora empujado por la incontrastable voluntad de su hermana; además —y siempre aparece así en la tragedia griega—, sujeto a accesos de depresión y de manía melancólica. Tampoco la madre escapa al análisis, y Eurípides la pinta como una miserable figura "triste mujer en la edad ya indecisa, cuyas primeras palabras son una disculpa, que refrena al punto sus arrebatos de otro tiempo y anhela ser lo menos odiada posible, y que hasta desearía buscar algún paliativo a su crimen, si fuere dable encontrarlo". De modo que, en primer lugar, Eurípides se las arregla para desnudar el acto sangriento de todos los atavíos heroicos que tradicionalmente lo envolvían. Sus personajes no son héroes cabales que van derecho a lo que se proponen, sino criaturas humanas vacilantes, quebrantadas por las pasiones, embarazadas por sus propias inhibiciones, sus dudas, sus angustias. En segundo lugar, Eurípides no deja ver la menor duda respecto a la ética del matricidio: es una abominación, y nada más, y el dios que lo ha ordenado —si es que así sucedió— no es más que un poder de las tinieblas.

Tras de cometer el asesinato, los dos matadores, como en Sófocles, reaparecen en escena. Pero no traen aire de triunfo, ni el Coro los recibe con encomios, lejos de eso. Llegan vacilantes, "ensangrentados y fantasmales", y caen en un verdadero trance de remordimiento. El Coro comparte su horror. La culpa de Electra es la mayor culpa, pues ella ha forzado la voluntad de su hermano para que cometa el delito. Y aun cuando el Coro reconoce que la ama, halla justa su tortura, y espera que al menos, su angustia sirva para "limpiarla por dentro". El drama termina con una aparición de los dioses. Los Jinetes Celestes, Cástor y Polideuces, parientes* de la mujer asesinada, se presentan en una nube, y juzgan el caso con estas palabras que procuran dar algún alivio a los criminales: "El castigo era justo, pero no lo es vuestro acto. Y Febo, Febo que lo ordenó... Mas él es nuestro amo y señor, y debemos callar. Aunque él sea todo luz, no es luz lo que os ha dado, sino tan sólo tinieblas."

También hay lugar en el drama para los sentimientos de piedad humana. Orestes y Electra, condenados a separarse, se dicen adiós entre sollozos, y los dioses no ocultan su compasión: "¡Ay, vuestros dolores nos traspasan, lo mismo que a todas las criaturas celestes! Pues también llega a nosotros el llanto de los mortales. Pero debemos partir a los mares de Sicilia, donde nos llama ya el clamor de los hombres y el fragor de los barcos que las olas azotan: tenemos que acudir presto al salvamento."

Con estas y otras palabras que de algún modo intentan apaciguar a los hermanos —los Dióscuros

* Podemos decir: medio hermanos. Leda, la madre de Clitemnestra y esposa de Tíndaro, los hubo —como a Helena— de Zeus. [T.]

no son omniscientes ni nadie lo ha pretendido nunca— vuelven a sus eternas tareas, que no consisten en castigar, sino en ayudar al que padece.

La aparición de los divinos gemelos es tan hermosa, que a ningún crítico se le ha ocurrido considerarla absurda, y la lección que de sus palabras se desprende es tan clara, que nadie se atreve a discutirla. Pero yo observo que la misma lección consta en la escena final del *Orestes*, la cual suele considerarse como el ejemplo menos afortunado de aquel constante recurso al *Deus ex machina* tan característico de Eurípides.

El *Orestes* (408 a. c.) nos pinta la vida de este héroe poco después del asesinato de su madre. Ha enloquecido, es un enfermo. Su hermana lo asiste con fraternal devoción. El pueblo ha acabado por sublevarse contra la pareja, y la ha aprisionado en el palacio, en tanto que la asamblea los juzga y sentencia. A esto, Menelao, el tío de Orestes y rey de Esparta, acaba de llegar al puerto, acompañado de su esposa Helena y de su hija Hermione. Ha enviado por delante a las dos mujeres, y él mismo no tardará en presentarse. Es el hermano de Agamemnón. Trae consigo a los veteranos de la guerra troyana. Está en su mano el domeñar al pueblo de Argos y libertar a su sobrino. Todas nuestras esperanzas penden de él, pero cuando aparece, nos desengaña. Bien quisiera servir de algo, pero es extranjero, y no le corresponde el dictar la ley a los argivos; además —añade— sus fuerzas no bastarían al caso. Por lo menos, está dispuesto a parlamentar con los enemigos de Orestes. No hay que olvidarlo: si Argos se queda sin rey, Menelao heredará el trono. El joven exasperado se enfurece, y Menelao se le enfrenta como un adversario más. Los trances furiosos se

precipitan. Pílades, el amigo de Orestes, rompe la guardia y penetra al palacio para compartir la suerte del cautivo. La asamblea considera el caso y condena a los culpables. Les concede el plazo de un día para que escojan la muerte que prefieran. Como escorpiones en un cerco de fuego, los tres, Orestes, Electra y Pílades se lanzan a una lucha ciega. Les parece una brillante idea matar a Helena para castigar así a Menelao, amén de que Helena merece muchas muertes. O tal vez sea mejor matar a Helena y apoderarse de Hermione: ponerle el cuchillo al cuello, y obligar así a Menelao a que consienta en ayudarlos para salvarla. ¡Espléndido! ¡Matar a su esposa y forzarlo a que los liberte! La locura de Orestes parece invadir todo el drama. Helena, como es semidivina, acierta a escapar; pero los prisioneros se adueñan de Hermione, quien, por su parte, era la que más se apiadaba de ellos. Menelao, informado de todo por un esclavo, corre a proteger a Helena, pero por ninguna parte la encuentra. El palacio está cerrado herméticamente, y el loco aparece sobre el techo, burlándose de él y amenazando con su daga la garganta de Hermione. Menelao comienza por proponer algún arreglo, pero al cabo su indignación puede más que su temor, y rechaza todos los términos que le proponen. Orestes y los suyos prenden fuego al palacio, y Menelao, al frente de sus hombres, se arroja ciegamente contra la puerta cerrada. "El fuego del infierno", para usar la palabra de Verrall, corre por todas partes; la furia, el odio, la venganza, todo exacerbado hasta la locura. ¿Qué va a suceder ahora?

Lo que sucede es algo tan extraño como atrevido: la entrada de un dios, pero no rodeado de majestad, no anunciado por señal alguna, sino súbito

y terrible, que anonada a cuantos lo ven, hundiéndolos en un momentáneo marasmo de que despiertan ya en estado de cordura. Este punto no ha sido generalmente entendido, aunque me parece muy claro.

Cuando Apolo lanza el primer grito: "¡Deténte, Menelao!" (verso nº 1625), sabemos que Orestes sujeta con una mano a Hermione, mientras con la otra le acerca la daga al cuello. En el verso 1653 está exactamente en la misma actitud, y sólo comienza a salir de esta repentina parálisis en el verso 1671: propia conducta de un hombre que se ha quedado rígido y como en éxtasis. Y luego vemos que las palabras de Menelao y de Orestes, cuando Apolo ha acabado aquella como descarga magnética, son realmente las palabras de hombres que despiertan de un trance; y un trance de orden sobrenatural, comparable al que se da en aquel mundo enfurecido de H. G. Wells *(En los días del Cometa)*. También en esta obra la gente enloquecida despierta de pronto apaciguada y sin entender el furor que se había apoderado de todos poco antes. Y lo primero que emerge es, en ambos casos, la preocupación dominante de cada personaje: para Menelao, Helena; para Orestes, la voz del Oráculo, causa de su enajenación y su delito. Más aún: cuando Orestes, semiconsciente, despierta y ve a Hermione desmayada en sus brazos, su movimiento natural, según lo han demostrado los experimentos hipnóticos, es aceptar la sugestión de aquella postura física, y atraerla amorosamente sobre su pecho. La leyenda griega decía que Hermione acababa por ser la novia de Orestes. El que acontezca de modo tan extraordinario es de un atrevimiento acaso excesivo. Pero la psicología de estos regímenes de conciencia cau-

sados por el hipnotismo es cosa que atraía manifiestamente tanto a Esquilo como a Eurípides.

Entretanto, Apolo ha pronunciado palabras de perdón y reconciliación, y concluye así: "Separáos ahora, y vuelva cada uno a su destino, olvidados ya odios y muertes.—*(Menelao):* Obedezco.— *(Orestes):* Yo también; mi corazón es como un vino de paz derramado sobre el ayer y los divinos misterios en que me envolviste.—*(Apolo):* ¡En camino, pues! Y honrad siempre en vuestros corazones al más bello de los genios que se alza por encima del sol, el espíritu de la Paz. Yo parto con Helena hacia Zeus, más allá de las radiosas estrellas; donde se encuentran Héracles y Hebe y Hera, ella, Helena, habrá de reinar como una diosa a quien por siempre imploren los hombres, junto a sus hermanos los Mellizos, para alivio de los dolores y como reina de los mares eternos."

"¿Cómo es esto? —exclaman algunos críticos—. ¿Helena convertida en diosa? ¡Es imposible! ¡Acabamos de verla en traza de una mujer ordinaria y despiadada!" Con todo, Eurípides habla en serio. No creo que hiciera mucho caso de ésta ni otras leyendas mitológicas. Pero se trata de una expresión sincera de amor a la belleza, y no de una sátira. Todas las leyendas cuentan, en efecto, que Helena acabó convertida en diosa; y a Eurípides lo acosaba de modo singular la imagen simbólica de Helena, y el misterioso y mortal poder de la belleza superlativa. Como Apolo ha dicho a Menelao (1638): "Tú, Menelao, tomarás otra esposa. A ella nadie más la verá. Pues los dioses, para suscitar matanzas y quebrantos, crearon a esta fascinadora en que todos sueñan, a fin de que Grecia y Troya guerreasen por

disputársela, y la tierra se aliviara un tanto del exceso de hombres y de sus perversidades."

La belleza suprema sin duda ha andado frecuentemente en compañía de la crueldad y la traición. Pero ¿no habrá modo de purificarla, como se hace para con el odio entre Orestes y Menelao? ¿No será posible aislar la belleza en sí misma, haciéndola objeto de adoración y amparo, como muchas viejas sagas pretenden? Aquí encontramos otra vislumbre del misticismo de Eurípides.

Pero, sea cual fuere el caso de Helena, o cualquiera sea el crédito que se conceda a la interpretación que acabamos de proponer sobre la escena final del *Orestes*, es indiscutible que los dos dramas más característicos del llamado período melancólico acaban en una prédica de paz y reconciliación tan enérgica como mística. La misma nota se oye sonar, aunque menos intensa, al final de otros dramas de esa época, la *Ifigenia en Táuride*, la *Helena*, y aun en *Las fenicias*, bien que allí no aparezca un dios. En vano buscaríamos nada igual en las obras anteriores. La *Medea* y la *Hécuba* acaban en estallidos de odio; el *Hipólito*, en una escena de gran belleza y la reconciliación entre el héroe y el padre, a quienes después de todo la naturaleza hace amigos, pero sin que ello aplaque la rivalidad entre Afrodita y Artemisa, ni logre disimular una última y extraña amenaza (v. 1420 *ss.*). La encantadora Tetis, de la *Andrómaca*, trae paz y consuelo, pero no predica el perdón: al contrario, el cuerpo de Pirro será quemado en Delfos como un reproche memorable. Eurípides se ha pasado la vida estudiando el sentimiento de la venganza. Hubo un tiempo dice Eurípides, en que "parece que los hombres se hubieran propuesto superar cuanto se había hecho hasta entonces

por cuanto al ingenio emprendedor y la enormidad de sus venganzas." Eurípides se muestra casi fascinado al principio ante los casos de enormes venganzas, al menos cuando ellas partían de gente que había sufrido también enormes injusticias. En piezas como la *Medea*, parece que se le oye decir: "Si acosáis al hombre más allá de su resistencia, no os sorprendáis de los desquites que toma... ¡y que os aproveche!" En las piezas posteriores al año 415, en cambio, el tono ha cambiado: "Debéis estar preparados para sufrir injusticias, y la venganza a nadie aprovechará. Procurad poneros en paz y perdonáos los unos a los otros."

Capítulo VII

Después de 408 a. c. Macedonia. Ifigenia en Áulide. Las bacantes

Volvemos, pues, a la figura de que habíamos partido: la de un melancólico anciano de larga barba, que reía poco y no era de muy fácil conversación; que se sentaba durante las horas largas a la entrada de su cueva marítima, en Salamina, meditando o escribiendo, no sabemos qué, pero seguramente sobre "algo grande y elevado". Su tristeza es muy comprensible: sus sueños se habían desvanecido; su amada ciudad era una caricatura de lo que solía. La vida pública, para un griego antiguo, era algo diez veces más importante y cercano que para un británico moderno, el cual pocas veces se privaría de su chuleta de cordero porque sus enemigos políticos hayan hecho aprobar alguna ley desagradable. Atenas no sólo había dado la espalda a sus ideales, sino que había prevaricado en busca del éxito, y sin conseguirlo. Y es de creer que su fracaso era un torcedor constante en la vida diaria del ciudadano. Desde luego, no se estaba seguro de contar con los alimentos cotidianos. El ataque enemigo era una amenaza siempre presente. Y la incomodidad física de la vejez contribuía, en el caso de Eurípides, a empeorarlo todo.

El que su gente lo mirara con malos ojos también es explicable. Las naciones en guerra difícilmente perdonan a quienes denuncian la injusticia de su conducta. Cuando, a despecho de todos los heroísmos, la fortuna resulta adversa, el resentimiento tiene que ser todavía peor. Desde luego que en Eurípides ni siquiera apunta la idea de la justificación espartana ni menos el deseo de la derrota ateniense: lejos de eso. Pero la opinión ateniense no estaba

para estos distingos sutiles, y le bastaba para tener ojeriza al poeta que éste se mantuviera en actitud de reproche. Sin contar con que, a los ojos de los hombres vurgares, era un blasfemo. Había sido amigo de los sofistas, había negado a los dioses; más aún, había acusado de perversidad los actos divinos. Sin duda que por alguna causa se desencadenaban tantas calamidades sobre la ciudad. No sería extraño que fuera porque la ciudad, seducida por el "embrujo de la palabra", dejaba vivir en paz a estos malhechores. Ya, en algún momento, Eurípides había sido acusado de impiedad: no conocemos la fecha ni los detalles del caso; lo que sí parece claro es que fué absuelto. Aún no llegaba la hora de Sócrates; pero no faltaban cargos contra el poeta. Era un viejo siniestro: había dicho horrores contra la mujer: en sus dramas, defendía el perjurio y el adulterio y el incesto... ¿Cuál no sería su vida privada, si tales eran sus principios? ¡Con razón vivían tan escondidos él, su mujer, y aquel su secretario de color atezado, Cefisofonte!

¿Sería un avaro que ocultaba sus riquezas? Se cuenta, al respecto, que tuvo un pleito. Un tal Higienón había sido designado, como rico que era, para cierta "liturgia" o servicio público a su costa, y alegó que el servicio debiera tocarle a Eurípides, por ser éste mucho más rico. No sabemos cuál fué el resultado del pleito, pero sabemos que el pliteante trató de crear un perjuicio contra Eurípides, basándose en aquellos versos sobre el perjurio citados antes al tratar del *Hipólito*.

Todo esto producía una atmósfera hostil e ingrata; pero algo desagradable debe de haberle acontecido por ese tiempo a Eurípides. Pues no sólo se nos cuenta en las *Vidas* que "los atenienses lo veían

con malos ojos" y que "él acabó por impacientarse ante la animadversión de sus conciudadanos", sino que uno de nuestros más antiguos testimonios, Filodemo, declara que, cuando Eurípides salió de Atenas, lo hizo "porque las burlas de todos los atenienses lo tenían iracundo". La palabra empleada en el viejo texto, como la alemana *Schadenfreude*, significa "burlarse o reírse del daño ajeno". Algo debe, pues, de haberle acontecido por esos días.

La vieja tradición de Satyrus con su habitual tono de escándalo y de incomprensión, dice que su mujer lo engañaba, pero esta fábula no resiste a la crítica. Y no sería lícito fundar conclusión alguna sobre semejante falsedad, por muy verosímil que parezca el que un hombre de tal carácter haya podido tener desavenencias domésticas de cualquier orden. Al pensar en Eurípides, a este respecto, no se puede menos de pensar en Tolstoi. Hay muchos modos de hacer desgraciado a un marido sin necesidad de traicionarlo.

Sea cual fuere el motivo, poco después del *Orestes*, en 408, la resistencia del poeta ha llegado al límite. Tendría unos setenta y seis años cuando optó por el destierro voluntario. Lo que, en último análisis, es una prueba más de su inmenso vigor. Por desgracia, el pasaje respectivo de la *Vida* es aquí muy confuso; se entiende que Eurípides fué primeramente a Magnesia, ciudad con la que de años atrás había tenido relaciones. Se le habían concedido allá ciertos honores cívicos, y había desempeñado el cargo de "próxeno" —especie de cónsul o protector general— de los magnesios en Atenas. Ahora bien, este nombre de Magnesia era común a varias ciudades. Acaso se trata de la Magnesia situada en el valle del Meandro, no lejos de Éfeso. Se encontraba

en territorio persa, pero había sido obsequiada por Artajerjes a los descendientes del gran Temístocles. Es de creer que allá se dirigiera el poeta. Es todo lo que sabemos, fuera de que su estancia en aquella población fué corta, y anduvo de un lado a otro por varios territorios bárbaros o semibárbaros sometidos a dinastías helénicas.

Arquelao, el rey de Macedonia, experto déspota, estaba ya echando los cimientos del gran reinado que, en menos de un siglo, se levantaría al apogeo con Filipo y Alejandro Magno, y observaba con interés a los hombres de genio que podía atraer junto a sí. Había ya invitado antes a Eurípides, y ahora reiteró su convite. Ya para entonces lo rodeaban otros partidarios de la "sabiduría". Agatón, el poeta trágico; Timoteo, el ahora famoso músico a quien es fama que el propio Eurípides había salvado del suicidio; Zeuxis, el mayor pintor de la epoca; acaso también Tucídides el historiador, vivían ya en su corte. No debía de ser aquélla una vida entre bárbaros o entre griegos incultos. Y es más que probable que el viejo sintiera deseos de disfrutar de aquellas comodidades, de aquellos mimos con que el real patrón trataba de seducir a este ejemplar escogido y raro. Pues poco antes había empezado ya a correr el rumor del alto renombre de Eurípides, aun en un país hostil como Sicilia. Se cuenta que siete mil atenienses habían caído prisioneros en Siracusa después de la derrota, y que muchos habían obtenido la libertad sólo por ser capaces de recitar de memoria fragmentos y coros de Eurípides. No es posible que hubiera entre las ciudades enemigas comercio de libros, y los siracusanos sólo podían conocer al poeta por tradición oral. Sicilia y Macedonia

se jactaban de apreciar al gran poeta ateniense mejor que sus compatriotas.

Eurípides encontró refugio en un puerto muy singular. Macedonia parece que conservaba el carácter de la edad homérica y heroica, muchos de cuyos temas él había aprovechado en sus dramas. El escenario era majestuoso: grandes llanuras, bosques y ríos, abruptas y empinadas montañas mucho más altas que las de Grecia. Y el pueblo, aunque gobernado por una dinastía de origen griego y decidida a helenizar el país, conservaba el régimen tribal, militar y bárbaro. Todavía en el siglo siguiente se habla de las costumbres "vetustas" de Macedonia. Un joven no podía comer a la mesa de los adultos mientras no hubiera cazado su primer jabalí, y debía llevar una correa en la cintura mientras no hubiera matado a un enemigo. Se asegura que, cuando un macedonio hizo a Eurípides alguna observación descortés, el rey ordenó que fuera entregado al gran ateniense para que lo azotara, acto bien intencionado pero bastante embarazoso para el agraciado. Y aunque la fábula sobre la muerte de Eurípides no pasa de ser un mito, la verdad es que corresponde al color local de la región. Había en Macedonia una aldea poblada en otro tiempo por los tracios y habitada aún por sus descendientes. Uno de los enormes perros molosos del rey entró un día por aquella aldea, y los habitantes le dieron muerte y lo devoraron. El rey les impuso una multa de un talento, que era demasiado para ellos, y lo hubieran pasado mal si Eurípides no intercede por ellos y obtiene su perdón. Poco después —dice la tradición— Arquelao preparaba una partida de caza, y los servidores desataron la jauría de perros hambrientos. Sucedió que Eurípides descansaba a la sazón en un bosque

junto a la ciudad. La jauría cayó sobre él y lo despedazó. Estos perros eran nada menos que los cachorros del moloso que, por intercesión del poeta, había muerto sin ser vengado. Ya se ve que se trata de una patraña, y más bien parece eco de cierto pasaje que consta en *Las ranas*, de Aristófanes. Pero cuadra bien a lo que pudo acontecerle a este solitario, perdido en los bosques macedónicos y acosado por las reales jaurías.

No sabemos a ciencia cierta cómo murió. Sabemos, sí, que salió de Atenas pasada la primavera del año 408, y que ya había muerto cuando se presentó la comedia de *Las ranas*, en 405. Y hay razón para aceptar lo que nos cuenta la *Vida*, a saber: que, cuando Sófocles el año anterior ensayaba la introducción del Coro en el *proagón* o prólogo escénico, hizo que los coreutas se quitaran las acostumbradas guirnaldas como una manifestación de luto por la desaparición de su ilustre rival. La noticia, pues, debió de llegar a Atenas a fines de marzo de 406. Eurípides, según esto, no alcanzó a vivir en Macedonia más que unos dieciocho meses.

No fué mucho tiempo, pero fué una época importante para su obra. Después de su muerte, se encontraron tres dramas —*Ifigenia en Áulide*, *Alcmeón y Las bacantes*— ya lo bastante elaborados para que pudiera llevarlos a la escena su tercer hijo, Eurípides el Mozo. De estos dramas nos quedan dos; y uno de ellos, *Las bacantes* es un vívido testimonio del renacimiento juvenil que aconteció en el último año del poeta, verdadero "relámpago que anuncia la muerte".

Comencemos por la *Ifigenia en Áulide*, que propone varios problemas. Puede sospecharse que quedó incompleta y alguna mano ajena le dió los últimos

toques, acaso la mano del que la llevó a escena. Pero aun esta versión es incompleta. Pues el manuscrito que se conserva procede de un original anterior ya algo mutilado. El final que actualmente poseemos es una evidente falsificación. Con estas reservas, podemos declarar que la *Ifigenia en Áulide* es un ejemplo único e interesantísimo de la etapa que entonces atravesaba el drama griego. Está situada la obra en el tránsito exacto entre la antigua tragedia del siglo v y la llamada Nueva Comedia que, bajo Menandro, Filemón y otros, dominaría el teatro entre los siglos iv y iii.

Eurípides funde aquí dos tendencias: por una parte, se entrega a las libertades métricas, el realismo en el carácter de los personajes, la variedad y las aventuras en el desarrollo de la historia; por otra, mantiene con rigor el antiguo carácter formal y musical de los viejos ritos dionisíacos, empleando abundantemente las convenciones del Prólogo, la Epifanía, la dicción trágica tradicional y, sobre todo, la función del Coro. La Nueva Comedia ya había prescindido del Coro, acercaba el estilo o dicción al coloquio real, rompía las sólidas formas de antaño y se gozaba en la variedad de aventuras románticas. Sus personajes ya no eran los reyes y reinas legendarios, sino ficciones copiadas de la vida corriente.

La *Ifigenia en Áulide* es, pues, una tragedia no acabada de Eurípides, al modo del *Orestes*, completada por algún hombre no carente de sentido literario, cuyos verdaderos ideales estaban ya en la Nueva Comedia. Se conservan dos versiones distintas del comienzo. Una es el viejo prólogo rígido de Eurípides; otra, una fina y vivaz escena de diálogo lírico, sin duda más acomodada a los gustos modernos de entonces y aun a los de ahora. El Men-

sajero no tarda en presentarse; pero, en vez de que su aparición sea anunciada y preparada como Eurípides lo acostumbra, irrumpe de pronto cortando un parlamento a medio verso y a media frase. Nótanse también algunas irregularidades métricas, como la elisión del grupo *-ai*, que nunca se daba en el diálogo trágico aunque sí en el habla más familiar de la Nueva Comedia.

La historia se desarrolla de este modo: Es la noche en el campamento griego de Aulide. Agamemnón llama a un viejo esclavo, lo lleva fuera de su tienda y le confía un mensaje secreto: una carta para Clitemnestra, su esposa. Ella ha quedado en su casa y en su tierra, y ya ha recibido varias cartas pidiéndole que envíe a Áulide a su hija Ifigenia para desposarla con Aquiles. Esta carta secreta tiene por fin rogarle que no deje salir a Ifigenia. El viejo esclavo se queda estupefacto: "¿Qué significa esto?" Significa que la promesa de bodas con Aquiles no es más que un engañoso anzuelo. Aquiles ni siquiera sabe una palabra del caso. Se trata de una intriga para atraer a Ifigenia, y luego sacrificarla a fin de que las naves puedan al fin hacerse al mar. Calcas (o Calcante), el sacerdote, lo ha ordenado así, y lo han apoyado Odiseo y Menelao. Agamemnón no ha tenido más remedio que aceptarlo, pero no se decide a consentirlo y ahora retira subrepticiamente su palabra. El viejo esclavo parte. Entra ahora el Coro, mujeres de Áulide que se muestran deslumbradas y conmovidas ante el espectáculo de aquel inmenso ejército de valientes resueltos a afrontar la muerte allende los mares por defender el honor de la Hélade. Se oye un ruido de una riña, y entra de nuevo el esclavo a quien Menelao viene persiguiendo y le arrebata la carta. Al instante da la alarma. Agamem-

nón reaparece y exige que Menelao le devuelva la carta. Violenta escena entre ambos hermanos, que se echan en cara indiscretamente sus reproches domésticos: el embelesamiento de Menelao por su infiel esposa, y su implacable egoísmo y su crueldad; la insaciable ambición de Agamemnón, su malicia, su inclinación a quedarse con la liebre que otros han cazado —todo eso sale a luz en una disputa magistralmente trazada. Por fin Agamemnón se niega rotundamente a dar a su hija para el sacrificio: ¡Que se deshaga el ejército en mala hora, que Menelao se quede sin su oprobiosa mujer, que los bárbaros se rían de ellos! Agamemnón no consentirá que su propia criatura sea muerta y que le desgarren el corazón para dar gusto a los demás. "¿Con que ésas tenemos? —dice Menelao—. Entonces lo que voy a hacer ahora mismo es..." Y aquí lo interrumpe la llegada del Mensajero, quien anuncia la llegada de Ifigenia, en compañía de su madre Clitemnestra. Agamemnón les envía el mensaje formal de bienvenida, despide al Mensajero, y rompe en llanto. Menelao no puede menos de conmoverse y vacilar un instante. Y de pronto exclama: "No puedo obligarte. Salva a tu hija como puedas." Pero ya es demasiado tarde. El ejército sabe ya que la Reina ha llegado; Calcas y Odiseo también lo saben. Agamemnón no puede ya obrar libremente. En la escena siguiente se encuentran padre, madre e hija. Clitemnestra pregunta sobre los detalles del matrimonio. Ifigenia, tierna, tímida, inquieta, es toda amor para su padre. Este trata de persuadir a Clitemnestra de que regrese a su tierra, confiándole a la hija. Ella no comprende esta extraña proposición, y se niega a aceptarla.

Viene luego una verdadera escena de comedia, pero de comedia conmovedora. Aquiles, ignorante de todas estas intrigas y embustes, viene a decirle al jefe Agamemnón que sus hombres, los mirmidones, están impacientes por embarcar rumbo a Troya. A la puerta de la tienda se encuentra con Clitemnestra, que lo saluda llena de alegría y le habla "del matrimonio que va a unirlos". El joven guerrero se siente avergonzado y horrorizado, y quiere huir de esta extravagante señora que parece hacerle insinuaciones más que amistosas, cuando, a través de la puerta medio entornada, oye un cuchicheo: "¿Podemos hablar a solas, sí?" Y entra el viejo esclavo que, incapaz ya de contenerse, revela la espantosa verdad: Ifigenia va a ser sacrificada por el sacerdote, y toda esa historia de los desposorios con Aquiles no ha sido más que un engaño para que Clitemnestra enviara a su hija. Clitemnestra se queda petrificada de horror, Aquiles se enfurece de rabia. Declara que lo han deshonrado, que se han burlado de él. ¿Por quién lo toman, para disponer así de su nombre sin su consentimiento? ¡Ya pueden, si les place, sacrificar a una docena de muchachas, que no será él quien se oponga! Pero, puesto que lo han ultrajado, no permitirá que este sacrificio se consume. Clitemnestra, en tanto, que observaba angustiosamente por dónde iba a encaminarse el fiero orgullo del guerrero, se arroja a sus pies llena de gratitud. Si él quiere, también hará que su misma hija venga a implorarlo, abrazada a sus rodillas. No: Aquiles no consiente que una mujer le ruegue de hinojos. Que la madre y la hija procuren a su modo disuadir a Agamemnón; si lo logran, todo se ha salvado. De lo contrario, él, Aquiles, luchará hasta el fin para proteger a la muchacha.

Sigue la inevitable escena en que madre e hija —ésta, entrecortada por el llanto— hacen que el padre confiese la verdad y tratan de disuadirlo con sus ruegos. Es una hermosa escena, donde cada personaje revela su carácter, y donde la todavía joven y obediente Clitemnestra deja adivinar la asesina en que ha de transformarse más tarde. Agamemnón, agobiado de pena, no encuentra salida. Ya es tarde para retroceder.

Las dos mujeres se quedan llorando a las puertas de la barraca, cuando llega hasta ellas el rumor de un tumulto. Es Aquiles, que llega apedreado por los soldados. El primer movimiento de Ifigenia es huir, no se atreve a enfrentar a Aquiles. Pero al fin se queda quieta. Entra Aquiles. La verdad ha sido descubierta; el ejército exige el sacrificio y está indignado contra él. Pero ¿no lo protegen sus espléndidos mirmidones? ¡Al contrario, han sido los primeros en apedrearlo! Con todo, está dispuesto a pelear. Para eso tiene todavía brazos y armas. Clitemnestra, por su parte, debe también luchar; debe prenderse a su hija con todas sus fuerzas, cuando vengan por ella para arrastrarla hasta el ara, que ya no tardarán en hacerlo... "¡Alto!", grita Ifigenia: no es justo que Aquiles muera por ella. ¿Qué vale su vida miserable junto a la del joven héroe? Un hombre capaz de combatir por la Hélade vale por mil mujeres, que por su parte nada saben hacer. Además, ha reflexionado en lo que la espera: ha tenido tiempo de admirar el gran ejército, pronto a pelear y a morir y, como el Coro, se ha sentido fascinada por ese espectáculo magnífico. Ahora comprende que a ella, una pobre muchacha, le toca asegurar la victoria. Toda la Hélade la contempla, y ella se siente orgullosa y contenta de dar su vida

por la Hélade. El discurso de Ifigenia es tan bello como sencillo. Al escucharlo, Aquiles mismo olvida su orgullo ofendido, y, cambiado ya su ánimo, le contesta: Hubiera sido para él una bendición que Dios le concediera salvarla, pero Ifigenia tiene razón en lo que dice. Con todo, está pronto a protegerla. Ella no sabe lo que es la muerte, y él no disimula que lo ha cautivado. Ifigenia declara que su resolución está hecha: "No mueras por mí —le dice—, sino déjame morir por la Hélade y salvarla si puedo." Aquiles se somete. Pero se mantendrá junto al ara, el arma en la mano. Y si ella se lo pide en el último instante, estará pronto a protegerla. Con estas palabras se despide. La madre y la hija danse el último adiós, y con un canto de triunfo, Ifigenia, escoltada por sus sirvientes, se dirige a la muerte. Aquí la parte auténtica de la tragedia comienza a enturbiarse. Quedan fragmentos posteriores en boca de un mensajero, y es de creer que, de uno u otro modo, la diosa Artemisa, dueña del sacrificio, salvaba a la víctima, como se da por supuesto en el drama anteriormente escrito, *Ifigenia en Táuride*.

A pesar de su bien tramado argumento, la *Ifigenia en Áulide* no es una de las mejores obras de Eurípides. Pero por supuesto que, si sólo esta obra nos quedara, bastaría para concederle un lugar eminente en el desarrollo de las letras griegas. Y los aficionados a la lectura de dramas que no están habituados a la solidez convencional de las tragedias del siglo v, a menudo confiesan que esta obra es su preferida en todo el repertorio del drama griego. ¡Pero cuán distinta de *Las bacantes*, la tragedia gemela!

Un lector de *Las bacantes*, enterado del proceso ritual de la tragedia descrito en el tercer capítulo, no podrá menos de sorprenderse al darse cuenta del apego con que esta obra respeta los cánones vetustos, no obstante su aire salvaje y fantástico. La secuencia regular del curso del año ha sido envuelta en un atavío mitológico lo bastante rico para convertirla en una verdadera historia. El "demonio" o divinidad natural debe tener un Doble, que aparece como su enemigo. Deberá haber un Agón o Disputa, un Despedazamiento, un Mensajero, una Lamentación mezclada con gritos de Gozo, un Descubrimiento o identificación de los miembros destrozados —y, por modo de desdoblamiento, el Descubrimiento del verdadero Dios—, y en fin una Epifanía del Demonio en toda su gloria. Todo esto hay en *Las bacantes*. El dios Dionysos, con su cortejo de Mujeres Silvestres, viene a su propia patria, y es rechazado por su pariente, el rey Penteo, y por las damas de la casa real. El dios entonces infunde su locura sagrada en las damas. Los prudentes Ancianos de la tribu advierten al rey del peligro que corre. Pero Penteo comienza por apoderarse del dios y aprisionarlo. Y luego, doblegándose gradualmente ante su poder divino, accede a disfrazarse con vestiduras femeninas para presenciar los secretos cultos de las Ménades en el Monte Citerón. Éstas lo descubren y lo descuartizan. Su madre, Agave, que ya anda mezclada entre ellas, vuelve en triunfo, danzando, con la cabeza de su propio hijo en las manos. En su locura, la toma por una cabeza de león. Aquí sobreviene la Lamentación mezclada de Júbilo. El cuerpo despedazado es traído de las laderas. Agave recobra la cordura y, con ella, desmaya de dolor. El dios aparece entonces en toda su majestad y pro-

nuncia su sentencia condenatoria contra aquellos que lo han rechazado. Los mortales volverán a su natural destino, fieles aún y amándose unos a los otros. El espectro del dios asciende triunfalmente a los cielos. El plan de la obra está calcado sobre los antiguos ritos: es el asunto original de la tragedia ática, tratado una vez más por la poesía, y sin duda como nunca o casi nunca había sido tratado por poeta trágico alguno.

Pero aún hay más que decir sobre este drama. Poseemos bastantes fragmentos y citas dispersas de Esquilo sobre este tema —especialmente, una trilogía de Licurgo—, para apreciar que aun los más menudos detalles, que podrían tomarse por inventados y aun fantásticos en la pieza de Eurípides, proceden de Esquilo, o de la tradición ritual, o de ambas fuentes. Las panderetas, las pieles de ciervo, la yedra, el pino sagrado, las metamorfosis del dios en Toro, León o Serpiente; las danzas del amanecer en las montañas; los Ancianos rejuvenecidos por la virtud del dios; el dios imberbe y de femenina apariencia; el dios preso que luego escapa; el terremoto que derriba el palacio de Penteo; la víctima, Penteo, disfrazada de mujer; todo esto y otras cosas más son rasgos rituales y casi todo ello consta en los fragmentos de Esquilo que poseemos. Aun algunas variantes de la fábula aprovechadas por anteriores poetas han encontrado sitio. Hay, por ejemplo, cierta versión en que Penteo encabeza un ejército contra las Mujeres Silvestres. En *Las bacantes*, de Eurípides, no se ha usado este motivo, pero al menos se ve a Penteo reflexionando en la conveniencia de hacer algo parecido, y a Dionysos contestarle a lo que se expone si llega a realizar este plan. (Esq., *Eumén.*,

25; *Bac.*, 50 *ss.*; 809, 845.) Jamás ha habido un gran drama más apegado a la tradición que *Las bacantes*.

La *Ifigenia en Áulide* era una obra de invención, tanto en su trama como en su admirable psicología: nuevo asunto, y personajes re-creados bajo nueva luz. *Las bacantes* es obra de tema antiguo y fijo, de personajes determinados por la convención: Dionysos, Penteo, Cadmo, Tiresias, otras tantas figuras tan tipificadas que ni necesitan nombre propio: se las podría llamar el Dios, el Rey Joven, el Rey Viejo, el Profeta. Y, en cuanto a Agave, los manuscritos tan sólo la llaman "la Mujer". La *Ifigenia* está llena de "informalidades", metros rotos, interrupciones. El Coro no interesa al argumento y tiene muy poco que decir. *Las bacantes* es la más "formal" de las tragedias griegas conocidas; su Coro es el alma misma de la obra, y sus tiradas líricas son tan extensas como magníficas. Y lo más curioso es que, en tan extremado rigor formal y lealtad a la tradición arcaica, Eurípides haya alcanzado a la vez su mayor originalidad y su libertad más generosa.

Está contándonos una historia ya muy contada. Pero hace algo más. En *Las bacantes* todos sentimos que hay más que un cuento; que hay un sentido oculto, un enigma. Esforcémonos por descifrarlo. Para hacerlo con toda tranquilidad, recordemos ante todo dos cosas: *Las bacantes* no es producto de libre invención personal, sino tradición. Tampoco es libre expresión personal, sino drama. El poeta no podía sencillamente y sin velos manifestar sus propias opiniones; sólo podía permitir que su personalidad brillase a través del telón de fondo sobre el cual se destacan sus muñecos, cuyo encargo es representar papeles consabidos y expresar los sentimientos que hacen al caso. Esto produce un doble

engaño. Y sin duda esto le seducía al poeta. Él contaba con un vehículo para difundir "aquella vaga fe, aquellas aspiraciones que rondan la mente humana y la solicitan, pero que no se dejan formular en lenguaje simple o no pueden sostenerse con plena responsabilidad". Pero nuestras dificultades son mayores. La significación personal de un drama semejante no sólo es engañosa, sino que por fuerza resulta contradictoria, o al menos, incompleta. Pues sólo parece ofrecérsenos con nitidez cuando, de cierto modo, contrasta con el suave flujo de la historia.

Figurémonos a un gran poeta imaginativo moderno —Swinburne, Morris o Victor Hugo, que todos ellos lo hicieron—, puesto a escribir, para algún aniversario local, una pieza rimada, al estilo de los viejos Misterios, sobre la leyenda de un santo medieval. Supongamos que se trata de un santo lleno de mansedumbre o inicuamente perseguido por algún cruel emperador, a quien el santo ha amenazado con las llamas del infierno; y que, al final de la pieza, el emperador apareciese, en efecto, ardiendo entre llamas, y el santo, en toda su gloria, exclamando: "¿No te lo dije?" Imaginemos que la obra diese cabida a varios de aquellos solemnes himnos latinos, que tanto deleitaban a Swinburne y a Hugo. Pues algo parecido acontece en *Las bacantes*.

Desde luego, en obra de tal carácter no nos preocuparían ciertos deslices y anacronismos o contradicciones. No nos chocaría encontrarnos a Santo Tomás en coloquio con Carlomagno, o que la boca del Infierno se encontrase situada a vuelta de la esquina, no lejos del palacio imperial. Pues así debemos pasar por alto el que, en *Las bacantes*, aunque el dios aparezca por vez primera en Tebas, sus secuaces hablen de "la costumbre inmemorial" como

del principal fundamento para su culto (201, 331, 370: *cf.* Esquilo, *fragm.* ¿22?), o el Coro haga constantes declaraciones de fe en las mismas narices del tirano y sin que éste parezca percatarse (263 *ss.*, 328 *ss.*, 775 *ss.*). Tampoco nos extrañe que el tradicional terremoto, encargado de destruir el palacio, se arregle de cualquier modo. Tenía que haber terremoto, era parte integrante de la historia de Esquilo (*frag.* 58), y probablemente ya lo era antes de él. Tal vez el maquinista sabía cómo producir algunos estrépitos que bastaban simbólicamente para el caso. El lenguaje usado en este lugar ha sido cuidadosamente impreciso. Da a entender que todo el palacio se viene abajo, pero deja al espectador en libertad de figurarse que sólo se derrumba la prisión de Dionysos, que está fuera de escena y no es visible. En todo caso, las ruinas no caen en la escena, y una vez declarada la catástrofe, no vuelve a hablarse de tal terremoto.

La pieza que hemos imaginado, desde luego, debería causar un verdadero vaivén en la simpatía del auditorio, como sucede en *Las bacantes*. Al comienzo, todos estamos del lado del santo y contra el tirano. Los monjes perseguidos, con sus himnos de fe y resignado sufrimiento, nos arrebatan y transportan. Luego, cuando las cosas cambian y los opresores están ardiendo en fuego vivo, comenzamos a sentir que, después de todo, no lo merecían; y aun se nos ocurre sospechar que, a pesar de sus errores, no eran a la postre tan horribles como el santo, y nos decimos que esta religión medieval no dejaba de ser una cosa bárbara.

Este vaivén de la emoción simpática es cosa característica de Eurípides. Ya lo hemos encontrado en la *Medea* y en la *Hécuba:* la opresión provoca la

venganza, y la venganza resulta luego más odiosa que la opresión. El poeta no nos da la solución en ninguno de estos dos dramas. Sólo nos presenta las amarguras de la vida y las indecibles "lágrimas que hay en las cosas". Los primeros intentos de solución en este conflicto aparecen en la *Electra* y en el *Orestes*.

En un Misterio como el que nos hemos figurado, resucitado a su modo por un gran poeta moderno, el interés y la significación no residirían precisamente en el asunto principal, sino en la contribución personal que el poeta trae al tema. Apreciaríamos allí, digamos, cómo el poeta ha volcado su alma en los himnos latinos, o en el espectáculo del santo, solitario e intrépido, cuando desafía todas las amenazas y tentaciones con que el Emperador lo asedia. Y sería esto una como glorificación de aquel místico repudio del mundo que late en el seno del monaquismo medieval, sin que esto implicase para nada la aceptación de tal monaquismo o ni siquiera de los dogmas católicos por parte del poeta.

Ahora bien, *Las bacantes* —creo que es innegable— nos presenta una estupenda glorificación de "Dionysos". Sin duda que en el ánimo del poeta hay algo del Dionysos, algo opuesto al "mundo", algo que anhela por los nemorosos bosques y las auroras del campo, la inspiración y el encanto de la vida sin trabas mundanas. La presentación del tema no es muy coherente, cualquiera sea la magia de la poesía. En un momento dado, las bacantes están sedientas de venganza, y al día siguiente las oímos balbucear los sueños de algún dulce filósofo meditabundo. Entre la estrofa y la antistrofa del Coro hasta parece que se ha procurado un contraste. Hay cierta contradicción; aunque bien puede ser que

Eurípides tuviera una inesperada respuesta a tales objeciones. Desde luego, pudiera replicarnos sencillamente que el dramaturgo no está exponiendo sus opiniones personales, sino narrándonos una historia tradicional con toda lealtad y tal como ella es. Pero también pudiera aventurar una defensa más franca, algo como esto: "El espíritu que yo llamo Dionysos, esta magia que nos inspira y regocija ¿no es después de todo la peor maldición de la vida humana? Mientras la vida nos aparece como decentemente monótona, estamos seguros y cuidamos de nuestro bienestar. Cuando parece que se nos abren los cielos, entonces hay que echarse a temblar. Pues la visión arrobadora que entonces se nos descubre, por lo mismo que es la cosa más bella, puede ser la más terrible y destructora." Y el poeta, en efecto, no tiene otro recurso que recorrer todo el mundo en su busca, hasta la cima helada de las montañas (410 *ss.*). "¡Pues hay Gracia, y deseo del corazón, y hay paz en adorarte, oh Espíritu que guías el fuego!" Y el poeta se abraza a él, aunque sepa que es su perdición.

La vieja crítica se empeña en ver en *Las bacantes* algo como una manifestación de arrepentimiento. Aquel veterano francotirador del pensamiento, el mismo hombre que se ha pasado la vida delatando y ridiculizando las viejas patrañas de la mitología, ahora, convencido de su error, vuelve a la ortodoxia —decían los críticos más o menos. Pero semejante apreciación nos parece hoy cosa pueril. Cierto es que contiene algunos adarmes de verdad. No, no se trata de un arrepentimiento, ni de un retorno a la ortodoxia; ni, en el estricto sentido del término, había "ortodoxia" definida a la que volver. Pues la religión griega no tuvo credo. Pero creo que hay

otra diferente postura ante las creencias del hombre vulgar.

Conviene tener muy presente que, con toda su lucidez de lenguaje, Eurípides nunca es muy claro en punto a la religión. Su mente, en general, es nítida: está con el espíritu de libertad, de la revolución moral, de la negación de lo admitido; pero también hay en él un afán de investigación, una facultad para la maravilla y la conjetura. No es un "racionalista" a secas. A menudo, sus obras afirman la regla aceptada de la justicia divina, a veces la niegan apasionadamente. Una de sus tragedias, el *Belerofonte*, se basaba toda en la negación. En un fragmento de esta pieza aparece este grito de dolor: "¿Hay quien pretenda que existe un Dios en el cielo? ¡No lo hay, no hay ninguno!"

Y luego, el héroe, agobiado por la injusticia, interpela al propio Zeus y, como respuesta, es fulminado por un rayo. Una forma todavía más clara de esta misma pregunta, y que preocupó mucho a su época, es el interrogarse si el mundo está o no gobernado por alguna Suma Inteligencia o Entendimiento Superior *(Synesis)*, o, más crudamente, si las divinidades son *synetoi.* Eurípides muestra algunas veces "una profunda convicción y esperanza en algún Supremo Entendimiento", y en *Las ranas* se le presenta invocándolo bajo este nombre; pero otras veces como que los hechos contradicen su fe *(Hipólito*, 1105; *Ranas*, 893; *Ifig. Ául.*, 394 *a; Hér.*, 655; *Troyanas*, 884 *ss.*, comparando este pasaje con el resto del drama). El problema del politeísmo y el monoteísmo que tanto lugar ocupa en otras mentes, jamás preocupó a Eurípides. Usa indistintamente el singular y el plural, y aun es creíble que sus "dioses", cuando se los mienta en lugar de "Dios"

o de "la Divinidad", ni siquiera son precisamente los dioses de la mitología. Podemos conjeturar que su sentir queda expresado en este verso del *Orestes* (418): "Somos esclavos de los dioses, sean los dioses que sean." O sea, que hay fuerzas desconocidas que conforman y destruyen las vidas humanas y que, hasta cierto punto, admiten el ser concebidas como entes personales; pero que, desde el punto de vista moral, no son mejores que el hombre, sino peores, pues el hombre al menos es capaz de amor y piedad y se esfuerza por entender. Tal es, yo creo, la impresión que deja la lectura de *Las bacantes*, del *Hipólito*, de *Las troyanas*.

Pero en varias obras, y en obras de distintas épocas, Eurípides vuelve sobre un tema que Aristófanes también ha puesto en sus labios. El poeta satírico, para ridiculizar los errores teatrales de Eurípides, lo hace hablar especialmente de "las mujeres que dicen que la Vida no es la Vida". Alude con esto a pasajes como el que aparece en el *Frixo*, fragm. 833: "¿Quién sabe si eso que llamamos muerte será la Vida, y nuestra Vida será la muerte? ¿Quién lo sabe? Lo único cierto es que, cuando alentamos bajo el sol estamos enfermos de tanto sufrir, y los ya desaparecidos ni padecen ni siguen siendo presa de los daños." (*Cf.* fragm. 638, 816; también *Helena*, 1013; *Ranas*, 1082, 1477.)

Esta idea reaparece de cuando en cuando, como también la noción de que la muerte es "otro modo de vida", en la *Medea* y en el *Ion* (*Med.*, 1039; *Ion*, 1068). Más aún, la muerte bien pudiera ser el estado a que aspiramos inconscientemente y el único que satisface nuestros íntimos anhelos: "En esta tierra no hay descanso", exclama un personaje del *Hipólito* (191 *ss.*): "Y sea cual fuere lo que nos espera

más allá, más caro será a los mortales que la Vida, y la mano de las Sombras lo envuelve por todas partes en tinieblas." De modo —prosigue— "que nos aferramos a este mundo extraño que se extiende bajo la luz del sol, y estamos enfermos de amarlo, porque somos incapaces de ver más allá del velo que lo limita." Pensamiento éste de veras conmovedor y muy cerca ya de la verdadera mística, mucho más que cualquier otra conjetura sobre la inmortalidad humana. De manera que este discípulo de los sofistas no funda sus ataques contra la mitología corriente en ningún "ateísmo dogmático" o "materialismo científico". Y por lo demás, los mismos sofistas carecen de doctrina definida u ortodoxia.

Eurípides se sintió siempre en rebeldía contra las leyes de la grey; en protesta constante contra sus patrones morales, sus supersticiones y locuras, sus injusticias sociales; también contra su mundanidad superficial y su indiferencia para cuanto él considera superior, según su criterio de poeta y filósofo. En tal actitud se mantuvo toda la vida. Pero, en sus últimos días, parece que el sentido de su protesta haya cambiado un poco. En la Atenas de Melos y en la expedición siciliana hay algo que sublevó su ánimo todavía más que la mera ignorancia del vulgo campesino o del palurdo griego. Aquí se sintió enfrentado con una *amathía*, una brutalidad más irreductible. Los hombres que intervinieron en el Diálogo de Melos estaban impregnados de lo que ellos consideraban *sophía*. Sin duda se ajustaban también cuidadosamente a las creencias religiosas del pueblo, pues siempre lo hacen así los políticos de esta laya. Pero, en la práctica, se cuidaban tan poco de "los dioses" como el peor de los descreídos. Comenzaban por rechazar estas ideas inútiles de "piedad y

seducción de las lindas palabras y generosidad del fuerte", a las que el hombre medio de antaño siempre había abierto su corazón. Eran gente atenta sólo al provecho, que se burlaba de los sentimientos sencillos, interesada y vengativa, alejada de la belleza y de Dios, como lo sentía el poeta en su amargura. Y la grey, que en el caso es Atenas, lo seguía dócilmente. Como otros demócratas idealistas, Eurípides se aleja entonces del Demos, de ese pueblo que lo rodea y lo asfixia, en busca de otro Demos imaginario, puro e incorruptible, en que el corazón del hombre natural pueda explayarse. Sus últimos dramas más de una vez prorrumpen en encomios del campesino sencillo, ni pobre ni rico, que se gana el sustento con sus propias manos y cuyo hogar es "la solemne montaña" y no las calles de la ciudad (*cf.* especialmente *Orestes,* 917-922, en contraste con 903 *ss.;* también el labriego de la *Electra,* y *Bacant.,* 717). En *Las bacantes* no sólo encontramos varias acusaciones —ni siquiera muy trabajadas en el asunto de la obra— contra los que el mundo llama "sabios", sino aquellos admirables coros sobre el ciervo que escapa a los cazadores y que se solaza en los lugares solitarios y verdecidos donde no llega el ruido de sus perseguidores y donde alientan con vida invisible "las diminutas cosas del bosque" (866 *ss.*). Tal es la fase poética de esta emoción. La prosaica se manifiesta en este grito: "Los actos y la fe de la sencilla y anónima grey humana son ya para mí una verdad suficiente." Cierto que esta manifestación prosaica es seguida inmediatamente por aquella doctrina mística en que se declara que el hombre debe amar al Día y a la Noche, y que Dionysos ha derramado el Vino místico que es su esencia sobre todas las cosas vivientes (421-431, 284). En

otro pasaje, que traduzco literalmente, todavía aclara más su postura: "En cuanto al Conocimiento, nada tengo contra él, antes me complazco en procurarlo. Pero lo demás [o sea, los otros elementos de la existencia] es grande y maravilloso. ¡Oh, fluir por toda la vida transportando en las cosas bellas, hasta que, por entre la luz y las tinieblas, el hombre conquiste la paz y reverencia, y desnudándose de las Leyes ajenas a la Justicia, glorifique a los dioses!" *

Estas "Leyes ajenas a la Justicia" bastaban para poner a Eurípides en situación difícil ante la "sencilla grey" de los humanos si llegaba el caso de debatir el punto. El que ama al "Hombre Ideal de la Naturaleza" pocas veces logra estar de acuerdo con los vecinos. Pero, por lo pronto, el poeta está empeñado en otra guerra, donde él, la religión, la naturaleza y la vida del hombre sencillo parecen caer de un lado y combatir juntos contra un enemigo universal.

No he querido desentrañar todo el significado de *Las bacantes*, sino sólo dar un hilo de orientación general. La obra parece una cosa viva que se mueve y muestra nuevas facetas a cada instante, y cada vez que volvemos a ella con la imaginación despierta. Sin duda se han juntado muchos factores en la elaboración de *Las bacantes:* el momento que atravesaba Atenas; el éxtasis de fuga a que el poeta se entrega, huyendo de una atmósfera irrespirable; la sencilla vida homérica en los bosques y montañas de Macedonia, y aun posiblemente el espectáculo de

* He propuesto en otra parte una traducción en verso algo diferente, porque carecía yo de informaciones mejores sobre el manuscrito de este texto, pero el sentido general es el mismo ("Del Conocimiento no somos enemigos", etc.). [A.]

bacantes de carne y hueso que solían danzar por ahí. Pero, entre todos estos estímulos, he aquí el predominante: cuando un hombre se enfrenta de veras con la muerte y sabe que está edificando su última obra, muy probable es —siempre que conserve la mente clara y no lo sobrecoja el terror—, que salga a flor de labios lo más profundo de su naturaleza. Eurípides era a la vez un razonador y un poeta. Estos dos aspectos a veces chocan y a veces armonizan. Pero, desde los días de *Héracles,* ha comprendido nítidamente para qué ha venido al mundo; y en su último drama, el poeta es quien habla, y es quien nos revela —hasta donde ello es posible— la religión secreta de la poesía.

Capítulo VIII

El arte de Eurípides. Forma tradicional y espíritu viviente. El Prólogo. El Mensajero. El Deus ex machina

Eurípides era, además de poeta, tantas otras cosas que muchas veces caemos en la tentación de considerarlo tan sólo como un gran pensador o como una personalidad eminente, y olvidamos que perdura, sobre todo, en la poesía. Una biografía como la que hemos intentado vale poco, salvo como una guía para que el lector se oriente por entre varios caminos que la obra del poeta presenta a nuestros ojos. Pero sólo podemos conocerlo leyendo la obra misma. Y por desgracia, como han transcurrido más de dos mil años desde su muerte, tenemos que abordar tal obra por medios desviados. O la leemos en una lengua extranjera, por regla general muy imperfectamente entendida, o bien en alguna traducción. No sabemos qué será peor para el que no sea un consumado helenista. Las traducciones, por su parte, ofrecen otra dificultad. No creo deber excusarme por haber preferido en este libro mis propias versiones. Sólo últimamente, gracias a Verrall en Inglaterra y a Wilamowitz en Alemania, se ha conseguido algo positivo en el esfuerzo por entender a Eurípides, y las recientes representaciones de sus piezas en Londres y en otras partes han contribuído considerablemente para permitirnos apreciar su arte teatral. Como resultado de todo ello, vemos hoy que las antiguas traducciones, aun cuando no carezcan de aciertos verbales y estén hechas con el mayor cuidado, han sido a menudo muy inadecuadas y se prestan a equivocaciones. Quien compare el *Ion* traducido al inglés por Verral con cualquie-

ra otra traducción comprenderá lo que queremos decir.

El mayor cambio acontecido en el estudio de la civilización y la literatura griegas durante las últimas generaciones puede explicarse así: hoy por hoy, nos acercamos a este estudio históricamente, considerando la materia como algo que está vivo y se mueve y crece, y que ocupa un sitio en toda la vida histórica de la humanidad. El punto de vista anterior, que suele llamarse clasicista, se reducía a considerar las grandes obras clásicas como modelos eternos. Su estilo era el único estilo correcto, y nada más; y cuantas diferencias se advierten en la literatura moderna eran, en mayor o menor grado, otras tantas concesiones a la flaqueza humana. Algo hay de verdad en esta manera de ver las cosas. Los ideales fundamentales que han producido resultados de valor tan singular y tan perdurable no pueden ser desdeñables. Libros que todavía se leen con deleite dos mil años después de escritos ciertamente que son, en muchos sentidos, modelos dignos de imitar. Pero la mayor falla en este criterio clasicista, con respecto a la misma literatura antigua, era que concentraba su atención en lo externo y lo accidental, en la manera mucho más que en el significado, en la moda transitoria de una gran época, y no en el espíritu que la hizo grande. Una mente histórica, en cambio, se esforzará, mediante un esfuerzo aplicado e inteligente de la imaginación, por ver al poeta o al filósofo griego plantado en medio de su mundo y destacado entre las circunstancias que le sirven de fondo. Vista así, la figura aparece, no como la imagen estática de un "antiguo" contrastado con los "modernos", sino como un ser en lucha y en cambio, un explorador que adelanta tra-

tando de ensanchar el espíritu humano, de antemano condenado a la derrota por ser tan inmensas sus ambiciones y tan superiores a sus recursos materiales, por ser su mente tan avanzada con respecto al mundo que lo rodea. La antigua Grecia parece moverse y partir de una región que todavía confina de cerca con el salvajismo, y en medio de tal ambiente nos parece hablar con hombres que hubiéramos admitido de buen grado como nuestros guías o consejeros si vivieran en nuestra época.

Con todo, entre ellos y nosotros hay algunos telones: la lengua extranjera, la forma de vida ya tan alejada de la nuestra, las diferentes convenciones artísticas. En estas últimas vamos a insistir ahora, pues nos será muy difícol el entender siquiera la tragedia griega si esperamos encontrar en ella exactamente lo que nos da un drama moderno o isabelino.

No hubiéramos perdido el tiempo en esta disquisición previa si tratásemos del drama griego que sucedió inmediatamente a la época de oro de la tragedia. Por el siglo IV a. C. apareció un tipo de drama que podemos entender ya de modo inmediato, la llamada Nueva Comedia de Menandro y de Filemón. La Nueva Comedia no es puramente trágica ni cómica, sino, como lo son nuestros dramas, una discreta mezcla de ambas cosas. Carece de la austera atmósfera religiosa de antaño. Su interés —como el nuestro —está en los amores, las aventuras y las intrigas. No trata ya de reyes y reinas legendarios, y su argumento, como los nuestros, es una audaz invención de episodios y caracteres tomados sobre todo de la vida cotidiana. Esta Nueva Comedia dominará en adelante los escenarios áticos y provocará el nacimiento del teatro romano. Era muy gustada

y apreciada. Fluía con extrema facilidad y exigía poco esfuerzo. Pero —cosa muy significativa— desapareció sin dejar una sola obra entera para ejemplo. Cuando, en épocas ulteriores, se han hecho esfuerzos para salvar del olvido al menos los más preciosos legados dignos de conservarse, la forma más difícil y ambiciosa del drama mereció el mayor cuidado.

Veamos de vencer todas estas dificultades. Toda forma de arte tiene sus convenciones. Piénsese, por ejemplo, en el caso de la moderna ópera. Vista a sangre fría, fuera del "ilusionismo" del espectáculo, pocas formas artísticas más absurdas. Con todo, el efecto emocional y estético de una grande ópera tenemos que admitir que es enorme. La analogía puede servirnos para entender la tragedia griega.

Recordemos que ella es, en esencia, un ritual religioso. Entonces comprenderemos —hasta donde hace falta a un moderno pensar en tales cosas— los vestidos ceremoniales, las máscaras, la constante presencia o cercanía de lo sobrenatural. Y hasta creo que la dignidad formal del lenguaje y de la acción. La obra es en verso y, como todo verso griego, no lleva rima. Pero no por eso se trata de ese verso suelto y a voluntad como el del drama isabelino, cuyas variaciones de una a otra escena no obedecen a ley alguna y que compensa su ausencia de rigor formal con el exceso de ornamentación. En la tragedia griega la forma métrica del diálogo es rígida y clara: difícilmente se podría tomar por prosa ningún verso trágico. La única variación formal admitida no se orilla a la prosa, sino a una lírica musical todavía más estrictamente poética. Pero, aparte del rigor métrico, el lenguaje es claro, sencillo y directo. Semejante efecto, a mi sentir, sólo puede alcanzarse en inglés mediante la rima. Hay que ha-

cer sentir de algún modo que se está dentro del reino del verso, pero el lenguaje puede ser siempre sencillo. En el verso blanco, el lenguaje tiene que ser algo torturado, o de lo contrario, suena a prosa.

Ahora bien, esta característica de la tragedia griega puede parecer demasiado convencional, y lo es en efecto. ¿Acaso será por eso artificial e irreal? ¡Eso sí que no! En el estado actual del gusto, podemos asociar dos cosas que no tienen conexión entre sí: la sinceridad del pensamiento y la forma abandonada y turbia. Tómese por una parte, un poema dramático como *Locrine*, de Swinburne, todo él en verso rimado y parte en sonetos, o el *Amor moderno*, de George Meredith, todo en sonetos. Son, ambas, obras ajustadas a la más estricta convención artística, severas y elaboradas en cuanto a la forma; como que en ello reside la mitad de su belleza. La otra mitad reside en la sinceridad y delicadeza del pensamiento y en la intensidad del sentir. Son obras sinceras, pero no deshechas. Y por otra parte, respecto a obras deshechas pero no sinceras, no necesito siquiera dar ejemplos; el lector podrá recordar la novela peor escrita que conozca. Pues bien, la tragedia griega se nos presenta ajustada a una convención formal rigurosísima, pero también es rica en sutilezas y palpitante de sinceridad.

Esta condición de sinceridad es, acaso, la primera que debe señalarse a la atención del que se inicia en la lectura de la tragedia griega. En medio de una convención poética tan extrema, no deja de sorprender al moderno. Donde esperaba idealismo romántico, se encuentra con un vigoroso trazo de los caracteres. Recuerdo haber leído a cierto crítico para quien Eurípides tenía muy baja idea de la mujer porque, a sus ojos, Medea distaba mucho de ser una

esposa perfecta. El propio Coleridge llegó a quejarse de que los trágicos griegos fueran incapaces de hacer a sus heroínas interesantes sin "arrancarles su atractivo sexual". Tales críticas implican una concepción del drama en que se ve a las mujeres, convencionalmente, entre la rosada niebla de la emoción amorosa. Necesitamos, se diría, enamorarnos de la heroína, y ella debe ser digna de tal honor por los atributos que el autor le confiera. El hombre, en tales piezas, no necesita someterse a un proceso tan intenso de embellecimiento, pero también pasa por el tamiz. Este género de romanticismo espurio significa, ante todo, la indiferencia para la verdad de los caracteres, que suele acompañarse con la indiferencia para la verdad en otros respectos. Ello conduce a los autores teatrales a buscar el "efectismo" por encima de todo; a escribir con miras a conmover o sobresaltar al auditorio, más que para expresar lo que tienen que expresar. En suma, que por aquí se va a la teatralidad hueca. Nada más ajeno a la tragedia griega, casi absolutamente exenta de tal efecto. "Allí no hay villanos grotescamente exagerados, ni heroínas insípidamente angélicas. Aun sus tiranos muestran rasgos de humanidad; y al menos, los disculpa la causa del estado, a que tienen que plegarse ellos mismos. Ni siquiera sus vírgenes mártires son figuras de cera." Sin duda que los asuntos suelen ser milagrosos; y los personajes mismos son a veces de origen sobrenatural. Pero su psicología es de una intachable verdad. No es la psicología del melodrama, cuyo único fin es crear "situaciones"; sino que brota de la observación de la naturaleza humana, y la naturaleza humana no sólo observada, sino penetrada con una simpatía seria y casi reverente, y un deseo infinito de entenderla.

Bernard Shaw, en su *Quintaesencia del Ibsenismo* (1913), habla de un nuevo elemento traído al drama por la escuela noruega: "Ibsen era amargo 'a plena conciencia'; nadie ha dicho verdades más terribles que él; y sin embargo ni uno solo de sus personajes deja de ser, como dice la frase anticuada, el templo del Espíritu Santo; ni uno solo deja de conmover por momentos con cierto arrebato misterioso." Cuenta habida de las diferencias del procedimiento y la comparativa escasez de detalles del antiguo drama, estas palabras pudieran, creo yo, aplicarse a las grandes tragedias griegas. Para Eurípides, parece indudable. Jasón, lo mismo que Medea, Clitemnestra como Electra, y aun personajes algo caricaturescos como el Menelao de *Las troyanas* o el Agamemnón de la *Ifigenia en Áulide*, son criaturas de carne y hueso como nosotros, son seres que exigen y quieren ser entendidos, junto a los cuales no es posible pasar de largo; y todos ellos, sin embargo, nos arrastran por momentos "con cierto arrebato misterioso". Pero lo mismo puede afirmarse de otros trágicos, como los creadores de Creonte y Antígona, de Prometeo y Zeus. "¿Qué poeta, antes de los tiempos modernos, osaría y lograría provocar la simpatía del auditorio para una Clitemnestra, la adúltera sanguinaria, como lo hace Esquilo? ¿Cuál, como Sófocles, haría que Antígona hablase tan cruelmente a su devota hermana, o que Electra, centro de nuestras simpatías, se portase como una fiera al punto de horrorizarse de sí misma?" (Sóf., *Elect.*, 616 *ss.*)

Pero lo que ahora debemos esforzarnos por entender es que tamaña sinceridad acontece dentro de un molde rígido y de una convención sumamente elaborada.

A los comienzos de una pieza de Eurípides encontramos siempre algo que parece calculado para desagradarnos, matando el interés de la intriga: un Prólogo. Es un largo discurso sin la menor acción. No sólo nos anuncia la situación en que se encuentran los personajes —lo que parece ya muy malo— sino también lo que va a acontecer —lo que parece que lo echa a perder todo. Y el moderno crítico no puede menos de decirse: "Eurípides carece de sentido teatral."

Pero como sabemos, al contrario, que entendía muy bien lo que era el teatro y poseía una enorme experiencia de la escena, tratamos de apreciar cuál era a sus ojos el valor de ese extraño prólogo. Ante todo, era un recurso conveniente. Entonces no había programas con el reparto de *dramatis personæ* o personajes. Además, una tragedia griega era cosa muy concentrada; ocupaba lo que sería el quinto acto de una tragedia moderna, y no daba lugar a explicaciones preparatorias o actos de introducción. El prólogo ahorraba tiempo y suplía esta deficiencia. Pero ¿por qué había de revelarnos también lo que va a suceder en escena? ¿Para qué disipar desde antes el interés y la espectación? Porque, contestaremos, en la obra no hay secreto ni sorpresa, ni el poeta cuenta con tal estímulo. Claro que el argumento no puede menos de acarrear alguna cosa inesperada: nunca se nos revela exactamente cuál va a ser el suceso, sino sólo cuál será el género del suceso: o bien, si se nos descubre completamente el hecho, no se nos dice cómo va a producirse. Pero el deleite que el poeta desea provocar no es el que disfrutamos a la lectura de una novela policial; sino el que nos causa una segunda, quinta o décima lectura del *Hamlet* o del *Paraíso perdido*. Cuando Edi-

po o Hipólito comparecen por vez primera en escena, todos saben a lo que están condenados; y este conocimiento comunica un significado singular a cuanto dicen o hacen. Vemos cómo los va siguiendo la sombra de su desastre. Y cuando al fin sobreviene la catástrofe, se diría que le da mayor energía al hecho de ser esperada.

"En todo caso —puede decirse el lector moderno— el prólogo resulta cosa deslucida. No logra captar la atención como, por ejemplo, las escenas iniciales del *Macbeth*, del *Julio César* o del *Romeo y Julieta*." No, es verdad. Probablemente Shakespeare tenía que habérselas con un auditorio algo ruidoso, muy dado a conversar y cuya atención había de conquistar a la fuerza. Pero, hasta donde alcanzan nuestras luces, entendemos que el público griego mantenía en el teatro un religioso silencio. El festival había comenzado con una plegaria; se había quemado incienso en el altar de Dionysos, y semejante ritual imponía silencio. El poeta griego no tenía que ganarse a la fuerza al auditorio mediante una escena de bullicio o de misterioso interés. Lo que le permitía hacer dos cosas, por cierto características del arte griego: crear la atmósfera y construir el drama desde los comienzos.

Empecemos por este segundo acto. Si estudiamos un conjunto de dramas modernos, encontraremos tal vez que los principales "efectos" acontecen en diferentes lugares, aunque casi siempre antes de que caiga el telón en cada acto. Un buen drama griego, en cambio, se desarrolla como en una curva de creciente tensión, que se va acentuando hasta la penúltima escena, y luego se desvanece en una atmósfera de calma solemne. Suele también admitir, hacia el medio, una escena de quietud como para que la

acción trágica cobre algún respiro; pero en general se cuida mucho de no levantar el interés para dejarlo caer luego, o sólo lo hace por calculadas razones. De acuerdo con este procedimiento, a Eurípides le agrada comenzar en un tono bajo, tan tranquilo y lento como le es dable, donde la única tensión es la amenaza suspensa o el misterio mismo del asunto. Se trata de poner los cimientos para luego ir edificando, y cada sucesiva escena ha de levantarse un poco más, y ha de ser más precipitada y apasionante. Un exceso en los comienzos desafinaría, por decirlo así, el plan musical del conjunto.

Este comienzo lleno de serenidad estaba indicado para producir el conveniente estado de ánimo en el público, o como diríamos hoy, para crear la atmósfera de la obra. Tómese un ejemplo cualquiera: el comienzo de *Las suplicantes*, con aquel grupo de madres desoladas, de hinojos ante el altar y que materialmente aprisionan a la Reina mientras le hablan; o la *Andrómaca*, o el *Héracles*, o *Los Heráclidas*, donde igualmente hay un altar y un grupo postrado de criaturas indefensas, que esperan su suerte de rodillas; o *Las troyanas*, con sus nebulosas divinidades irritadas; o la *Hécuba* y los muros de la ciudad en ruinas, la desolada llanura y el espectro del asesinado Polidoro que se cierne sobre ella; o el *Hipólito* y su siniestra diosa, potente e inexorable, que desaparece al oírse el tañido del cuerno de los cazadores, pero que parece mantenerse invisible en el fondo y hasta el fin de la pieza; o la *Ifigenia* y su sacerdotisa solitaria y desterrada, que espera a las puertas de aquel su extraño sagrario de la muerte. La mayoría de los prólogos tienen un toque sobrenatural; todos ellos, algo misteriosos; y todos también son situaciones de espera y no compases de acción, de espera hasta

tanto que la atmósfera alcance la temperatura necesaria. Así considerada la tragedia griega, creo que resulta obvio el que la escena inicial tiene un sentido y valor adecuados a todo el plan de cada pieza. Y, en efecto, la acción que se sigue viene siempre a justificar el prólogo.

Y cuando acaba el prólogo y comienza la acción, tampoco esperamos precipitaciones inmaturas. El doctor Johnson ya nos ha dicho que el que lea a Richardson por el apetito de la historia haría más bien en colgarse. Lo propio se diga del que se sienta a ver una tragedia griega con la impaciencia de averiguar en qué acaba el cuento. Ya vendrán los compases acelerados y violentos, y por cierto cargados de pasión en un grado casi intolerable; pero nunca esperemos encontrarlos en las primeras escenas. Antes, tiene que venir un diálogo en largos discursos, donde la discusión casi se equilibra, lentos como una lenta música, aunque hermosos y conmovedores en sí mismos. O bien aparecerá una escena lírica, donde la estrofa y la antistrofa se correspondèn, más bella aún aunque todavía más lenta en su movimiento, y a menudo hasta algo difícil de seguir cuando por primera vez se la presencia. Allí la poesía y el drama están ya presentes, lo mismo que el carácter de los personajes y el interés de la intriga; pero no se desenrrollan a nuestra vista como sucesos súbitos e inmediatos, sino como cosas sobre las que antes conviene sentir y reflexionar. Aquel mundo es un mundo agrandado, mayor que el nuestro, y sus movimientos nos resultan más lentos y más dilatados.

Cuando el poeta quiere hacernos ver el ánimo de su heroína, emplea un método muy diferente al nuestro. Nosotros nos esforzaríamos por componer un diálogo "natural" en que se revelase tal estado

de ánimo, o bien haríamos que nos lo exponga un amigo íntimo de la heroína, o inventaríamos una serie de pequeños incidentes para pintarla. Y nuestro lenguaje procuraría ser siempre "naturalista"; nunca —o apenas, si es que nos lo exige el poeta que llevamos dentro— más elevado que la charla a la hora del té. Pero el poeta antiguo no se anda con artificios: su heroína sencillamente se adelanta y le explica al público lo que siente. Sólo que semejante declaración ha de darse en su momento oportuno; ha de llegarnos, digamos, envuelta en la nube musical del Coro; y así las palabras de la heroína podrán, sin destemplar el conjunto, asumir calidez poética. No por eso serán menos sinceras ni exactas.

Cuando, en el *Hipólito*, Fedra ha decidido darse la muerte antes que confesar su amor —mucho menos intentaría satisfacerlo—, y sin embargo se encuentra tan gastada por su tremenda lucha íntima que teme no resistir por más tiempo, se explica ante el Coro en largo parlamento: "¡Oh mujeres, moradoras de esta tierra de Pélope que se abre como un portal hacia mi Creta nativa! ¡Cuántas veces, en días lejanos y muy diferentes, he meditado durante las largas horas de la noche en la miseria humana y en la angustia de esta vida que nos ha tocado! Y, a mi ver, lo que nos falta y nos duele no está en la sabiduría humana ni en el conocimiento. ¡No! Bien sabemos investigar y conocer lo que sería justo —pues luces no faltan a los humanos—, pero de nada sirve. Pues muchos se cansan pronto del intento, y otros se desvían por otras sendas, poniendo en lugar de lo justo las cambiantes imágenes de lo deleitable, que por cierto abundan bajo el sol..."

No es así como habla ninguna mujer en la realidad, ni se nos da por lenguaje natural. Pero es la

exacta expresión de lo que esta mujer piensa y siente, vestido en una suerte de dignidad poética. Y las mujeres del Coro, que la están escuchando, tampoco son un auditorio determinado, sino el auditorio propio para recibir los pensamientos más que las palabras; y así su respuesta, más que un comentario real, es como una nota de música. La heroína acaba su parlamento, sosteniendo su resolución de morir antes que pecar: "Por todo lo ancho de la tierra, a todo hombre perverso le llega su hora, cuando el Tiempo le pone delante su espejo. Y espantado, como asustadiza muchacha, contempla el horror de su corazón. Pero no sucederá así conmigo." Y el Coro contesta simplemente: "¡Oh Dios! ¡Cuán dulce y sabia es la virtud, y cuánto honor merece a los ojos de los hombres!"

Se dirá que tal respuesta no pasa de un lugar común, y que no es muy original que digamos. Pero ¿qué falta hacía aquí una salida original? Lo que se necesitaba era una nota armónica en cuanto a palabras y pensamiento. Y eso es lo que nos ha dado el poeta.

En una etapa posterior del drama, encontramos otro elemento fijo de la tragedia: el Mensajero y su discurso. Tal vez fuera un elemento ritual. En todo caso, era algo ya esperado. Y era— y lo es todavía— algo muy dramático y eficaz. Escritores modernos como John Masefield y Wilfred Blunt han mostrado el partido que puede sacarse del Mensajero. En cuanto a la comprensión misma de su discurso, no hay más remedio que leerlo varias veces, tomar nota exacta de los trances de la historia que nos relata, y de la marea emotiva que parece irse levantando gradualmente hasta el punto culminante

de la excitación dramática, el cual, como de costumbre, aparece, no al final, sino un poco antes. Pues el final mismo nos devuelve a cierto nivel de serenidad. Analizar párrafo a párrafo uno de estos discursos nos tomaría demasiado tiempo y, desde luego, la página impresa no equivale a la expresión declamada, no nos da los matices cambiantes de la tensión patética, el sentimiento del proceso ni el énfasis necesarios. Pero en cierto viejo ejemplar de mi *Hipólito*, tomé algunas notas que pueden servir de guía al actor enfrentado con el Mensajero. Al iniciarse el discurso, mis notas al margen dicen: "Quieto, tranquilo, sencillo." Después: "Se apresura"... "Se engrandece" (a la altura de la frase: "¡Ay, cuánto me odiaba Zeus!"). Más adelante: "Cae la tensión: narrativo"... "Pausa: aumenta el interés"... "Misterio"... "Espanto; el interés sigue creciendo"... "Excitación refrenada"... "Excitación plena, sostenida, acelerada"... "Se acrecienta"... "Sigue creciendo, pero aún lleva freno"... "Se levanta, la corriente se desata"... "Culminación"... "Vuelta a la quietud"... "Misterio"... "Pausa"... "Final sostenido, con emoción." No pretendo dar ninguna autoridad a estas notas.* Son efecto de mis conjeturas, y en parte también, de una notable representación que tuve la suerte de presenciar. Pero de aquí viene el interés que puedan tener. Brotan de la naturaleza misma del discurso, y creo corresponderían en mucho a las de cualquier lector atento. Además, el esquema del discurso que estas notas descubren no sólo cuadra a todos los Mensajeros sino que, con los inevitables retoques, cuadra a la tragedia griega como conjunto. La serenidad ini-

¡Casi acotaciones musicales! [T.]

cial, la tensión continuamente en aumento a través de la variación de modos y tonos hasta llegar a la cima; la cuidadosa caída desde la cima hasta la quietud final, sin descender a lo ridículo y sin la menor ruptura en la continuidad.

Pero hay en el Mensajero otro aspecto fácil de ejemplificar. Su llegada, en Eurípides, va siempre anunciada por una preparación cuidadosa. Este punto es de cardinal importancia y requiere alguna explicación. En la mera literatura, lo que más importa es la palabra. En la literatura dramática, además de la palabra, importa la situación actual. El discurso del Mensajero no sólo ha de ser un buen relato, sino que hay que prepararlo y solicitarlo hasta el instante preciso, de suerte que estemos ya deseándolo. Un ejemplo de mensaje no preparado consta en Sófocles, *Edipo Rey*. (Pues no pretendo que la preparación sea siempre indispensable, cuando ya la situación es preparación suficiente.) Edipo se encierra, desesperado, en el palacio, y el Mensajero simplemente sale de la casa llorando y gritando: "¡Oh gente de esta tierra, desde tan antiguo colmada de honores! ¡Qué historia váis a oír, qué cosas váis a ver, qué lágrimas de horror!... Compárese con esto la preparación del Mensaje en el *Hipólito* (1153 *ss.*). Hipólito, maldito por su padre Teseo, y maldito sin razón ninguna, ha partido al destierro. Sus amigos y las mujeres del Coro han comenzado a lamentar su suerte. Pero Teseo se niega a escucharlos. Y aquí dice la Directora del Coro: "Mirad a ese que se acerca, sin duda con noticias del Príncipe, apresurado y angustiado." La expectación se apodera de nosotros. En efecto, entra un hombre a toda prisa. "*(Servidor):* Decidme, mujeres, ¿dónde puedo encontrar al Rey Teseo? ¿Está en su morada?

¡Ea, decídmelo pronto!" Nuestra suspensión aumenta. La Directora del Coro sin duda ha vacilado antes de contestar. Quiere, a su vez, preguntar algo. En este instante se abre la puerta, y ella retrocede, diciendo: "¡Míralo! Ahora sale por el portal del palacio." Teseo aparece, con la aflicción pintada en el rostro, y como luchando en vano por olvidar a Hipólito. El Servidor se le acerca: "¡Oh Rey! —exclama—. Te traigo horrendas nuevas. Lo serán para ti, sí, y para todos, estoy cierto, desde Atenas hasta las fronteras trecenas." ¿Imagina Teseo, siquiera, lo que van a decirle? ¿Ha reconocido en el Mensajero a uno de los servidores de su hijo? En todo caso, nada déja traslucir: "¿Qué pasa? —pregunta— ¿Algún nuevo azote castiga a las ciudades hermanas de mi soberanía?" *(Servidor):* "Hipólito... No, no ha muerto, sino que yace inmóvil, cuan largo es, en el borde mismo de las sombras." Se ha pronunciado el nombre prohibido. Hay un instante de sorpresa. Pero ¿cómo va a tomar Teseo esta noticia? ¿Se ablandará, se apiadará? Por lo pronto, sin conmoverse, dice: "¿Quién lo puso así? ¿Habrá por ahí otro hombre que, como yo, tenía que cobrarle cuentas por su esposa ultrajada?" Aguijado por tal respuesta, el Servidor cobra audacia: "Lo han destruído su propio tiro de caballos salvajes y la maldición que salió de tu boca... El Dios poderoso te ha otorgado la dádiva, oh Rey, y tu hijo está moribundo." ¿Se enfurecerá Teseo con el Mensajero? ¿Se apiadará al fin? Tampoco: "¡Oh dioses! —prorrumpe—. ¡Y tú, Posidón, a quien no en vano llamo Padre! ¡Habéis escuchado mi plegaria!" El choque es duro, pero vuelve a dominarse, y con la tranquilidad, se insinúa en él la horrible convicción de que su castigo ha sido justo, y por eso los dioses, escu-

chándolo, han dado la muerte a un culpable: "¿Cómo ha venido a morir? ¡Habla! ¿Cómo se cerró la trampa del Cielo para aplastar al que ha deshonrado mi sangre?" Y entonces el Mensajero cuenta su historia.

Tales preparativos son la regla en Eurípides. En la *Electra*, por ejemplo, Orestes ha partido en busca del Rey Egisto, por ver de matarlo. Electra está esperando en su choza, con una espada desnuda sobre las rodillas, dispuesta a matarse si Orestes falla. ¿De qué modo se arregla la llegada del Mensajero? Primero, la Directora del Coro cree oír un rumor lejano, aunque no está segura... Sí: ¡es un rumor de combate! Entonces llama a Electra, quien aparece espada en mano. El ruido crece: un grito, un vocerío. Algo ha sucedido. ¿Qué puede ser? Parecen oírse voces de argivos. "¡Es gente de Egisto! —dice Electra—. ¡Dejadme morir!" El Coro la retiene. Ella explica: "¡Es que no aparece Mensajero alguno, y Orestes me hubiera enviado un Mensaje!" "¡Espera, espera!" —le dice la Corista, sujetándola por el brazo. Y de repente llega un hombre gritando: "¡Victoria! Orestes ha dado muerte a Egisto, y estamos libres!" (747-773).

Esto es ya bastante, pero todavía Eurípides saca mayor partido de la situación. Electra, sobrecogida de espanto y recelosa, retrocede ante el recién venido: "¿Quién eres? —le interpela—. ¡Esto es una trampa!", y ya amenaza con la espada, cuando el hombre le pide que lo observe bien: es un servidor de su hermano; hará una hora, ella misma acaba de verlo al lado de Orestes. Ella se fija en él, lo recuerda, y lo abraza efusivamente: "¡Dímelo otra vez! Cuéntame todo lo que ha pasado!" Y aquí el hombre explaya su Mensaje.

Claro que este arte de preparar las situaciones es tan usado en el teatro moderno como en el antiguo, y acaso hoy se lo use más todavía. También el arte de enlazar las escenas, de producir contrastes y choques, y especialmente ese acabar cada escena de modo que el espectador quede ansioso en espera de lo que ha de venir. A este fin, hay que descubrirle el futuro lo indispensable para concitar su apetito, pero no tanto que se lo satisfaga. Éstas son reglas que valen para todo buen drama, y puede estudiárselas en la obra de William Archer, *Manual sobre la técnica del drama (Play-Making: A Manual of Craftsmanship)*. En la antigüedad, Eurípides las aplicó con mayor pericia y frecuencia que sus predecesores, y esto basta para nuestro argumento.

Prólogo, Diálogo de Situación, Mensajero... No es eso todo: Falta examinar dos elementos básicos para el lector moderno de la tragedia griega: el *Deus ex machina* (o divinidad sacada con máquina) y el Coro.

Poco resta decir sobre la aparición del dios. Ya hemos visto cómo la epifanía de algún ser divino o la resurrección de algún héroe muerto parecen haber sido parte integrante de los antiguos ritos, y de aquí que ello tenga un sitio natural en la tragedia. Es incumbencia especial de este aparecido el traer la acción del drama a una postura final de serenidad y equilibrio, y el ordenar el ritual en que está basada la tragedia, determinando así el que toda la tragedia representada venga a ser como un modo de cumplir el mandato divino, según se explicó en el cap. III. La historia de estas epifanías es muy curiosa. Hasta donde hoy es lícito sacar conclusiones al respecto, parece ser que Esquilo acostumbraba

una epifanía divina, pero casi siempre la reservaba para la última tragedia de cada trilogía; que a menudo disponía de toda una constelación de dioses, y que, con algunas excepciones, sus dioses condescendían en pisar la tierra como los demás personajes (así parece probarlo Jane Harrison en *Themis*, pp. 347 *ss.*). Sófocles, inclinado a un procedimiento más "natural" y menos ritualista, usó menos de la epifanía. Eurípides, por caso singular dada su hostilidad para la mitología corriente, intensificó este elemento ritual del drama, como lo hizo con los demás. Y lo usó cada vez más, conforme iba envejeciendo. Sin duda le agradaba por sí mismo.

Se ha dicho, a propósito del *Deus ex machina*, algo que merece rectificación. La aserción procede de Horacio, *Ars Poetica* (*cf.* Platón, *Cratilo*, 425 *d.*). Según esto, el *Deus* es un recurso —y muy grosero por cierto— para salir de una historia que se ha vuelto un embrollo. El poeta ha venido atando complicaciones hasta que no sabe ya cómo desatarlas, y tiene que cortar el nudo mediante una intervención milagrosa, un dios de maquinaria en el caso. Ahora bien, parejos recursos —la aparición de un tío rico el descubrimiento de un testamento ignorado, o de niños trocados en la cuna, etc.— son la común debilidad de la literatura romántica. De aquí que la objeción de Horacio contra el dios de Eurípides haya sido aceptada sin un examen escrupuloso. Pero es equivocada. En ningún caso aparece el dios para traer una felicidad inesperada, ni siquiera en el *Orestes*. Y hasta hay algunas piezas, como la *Ifigenia en Táuride*, donde, lejos de aclararse así un embrollo, el argumento hasta tiene que sufrir un desvío en el último momento para permitir la visita del dios. Sin duda que Eurípides tenía afición a los finales sobre-

naturales, y cuando no podía hacer comparecer a un dios —como en la *Medea* y en la *Hécuba*— se las arreglaba al menos para acabar con carros voladores y profecías. ¿Podemos explicar tan singular proceder?

Hay dos o tres circunstancias que no debemos olvidar. La epifanía formaba parte del ritual. No era una invención nueva: lo único nuevo en el caso parece haber sido la máquina escénica para dar mayor aparato a la llegada del dios. Además, para un griego del siglo v a. c., acaso nada hay de absurdo, ni siquiera de inverosímil, en que aparezca un dios, dada la atmósfera de la tragedia. Los héroes y heroínas de la tragedia eran ya por sí casi divinos; eran figuras de la gran saga heroica, y casi todas —hay pruebas de ello— recibieron culto. Si Orestes y Agamemnón aparecen en escena, ¿por qué no ha de presentárseles Apolo? El afán de exagerar el realismo de Eurípides ha sido causa de que algunas escritores recientes —yo mismo, en cierta época— se desconcierten tanto con estas epifanías divinas.

Sospecho que contribuye también a nuestro embarazo la diferente convención que hoy impera sobre cómo debieran hablar los dioses. Hoy queremos que sean abruptos, tonitruantes, envueltos en misterio. Esperamos que se manifiesten en el estilo de la antigua poesía hebrea o la epopeya nórdica. Pero puede que eso le pareciera bárbaro a un griego auténtico. En todo caso, los dioses helénicos, en Eurípides y en todas partes, hablan de un modo fácil, flúido y lúcido.

Amén de la convención artística, hay una consideración histórica que no debemos echar en olvido, aunque la tentación es mucha. Un ateniense del siglo v a. c. no está, después de todo, tan por encima

de lo que él mismo llamaría "la sencillez primitiva" como su contrafigura de la Europa Occidental en los siglos XVIII o XIX. Aquel hombre culto apenas comenzaba —con gran osadía y brillo, desde luego— la empinada cuesta hacia una visión del mundo filosófica o científica. Pero sólo lo había logrado de modo muy precario y parcial, y cuando resbalaba, iba a dar inconscientemente al fondo del abismo. Admitir la presencia de un dios visible en pleno escenario quizá no le era más violento que a un moderno admitir, digamos, la profecía de un sueño.

Todo lo anterior sea dicho como mero paliativo contra una condenación injusta. De todo ello se desprende que el *Deus ex machina* no era por sí mismo cosa ridícula para los contemporáneos de Eurípides. Tenemos que ahondar algo más y preguntarnos por qué éste parece demostrar especial afición para tal recurso. Lo mejor, para entenderlo, es sencillamente —una vez que hemos apartado ya nuestros prejuicios modernos— el leer y releer las mejores escenas de epifanías; por ejemplo, las que ponen término a la *Electra*, al *Hipólito*, al *Reso*, a la *Andrómaca*. Ya hemos visto, en la *Electra*, que Eurípides se vale del dios para lanzar su juicio moral definitivo sobre la historia o fábula en cuestión: sea condenación de la venganza, sea piedad para los hombres, sea el descubrimiento de un horizonte más limpio y generoso en que se ahogan y desaparecen los horrores que acabamos de presenciar. En el *Hipólito*, la magnífica escena de Artemisa habla por sí y determina un final soberbio. Alcanza, sobre todo, un efecto que sin ella hubiera sido difícil, una extraña angustia en la belleza, donde las humanas emociones se rompen contra la roca en la calma inmortal. Tras muchas palabras tiernas, Artemisa concluye (1437 *ss.*):

"¡Adiós! Que no me es lícito detenerme ante las cosas efímeras de los hombres, ni manchar mis ojos con los efluvios de lo mortal, y creo que la terrible hora se acerca ya para ti..." *(La diosa aquí se levanta lentamente por los aires y va desapareciendo.)* E Hipólito exclama: "¡Adiós, adiós, ser bendito y bienaventurado! Aléjate de las contaminaciones humanas, no sea que nuestro amor te ocasione duelos en el cielo... Padre, te perdono: era una orden de Ella, no estoy agraviado contra tí, pues yo siempre fuí dócil a Sus mandatos."

Cierto es que la epifanía no nos da lo que hoy reclaman nuestros fatigados sentidos, es decir: el telón rápido. Al contrario, nos lleva suavemente al nivel de la serenidad, como siempre los antiguos finales. Esos hombres, esas mujeres que acabamos de ver luchar y padecer, como que se desvanecen en una hermosa niebla legendaria. La lucha, la pasión, los alaridos de dolor se pierden en las lejanías de un viejo cuento. Los cuentos y fábulas a su vez prolongan sus consecuencias hasta este mundo en que vivimos, y lo convierten todo en un modo de desvío para realizar un mandamiento o profecía de antaño, dándole un significado que no habíamos comprendido hasta ahora. Despertamos, volvemos al teatro y al público que nos rodea, pero no de golpe, sino gradualmente, como quien, con los ojos entrecerrados, acaricia un sueño que se va disipando.

No pretendo con esto sostener ni por un instante que la epifanía sea el único modo correcto, o aun el mejor, para poner fin a una tragedia. Sólo he querido hacer comprender que, con un poco de imaginación, se descubre en la epifanía una rara belleza, y se explica que uno de los mayores trágicos de la humanidad se haya empeñado en conservarla.

Capítulo IX

El arte de Eurípides (continuación). El Coro. Conclusión

Por último, tratemos del Coro, a la vez la más extraña y la más hermosa de las antiguas convenciones teatrales. Si logramos entender el Coro, habremos entendido el núcleo y corazón de la tragedia griega.

Las objeciones a que puede prestarse el Coro están al alcance de un niño. Esta docena de seres homogéneos —viejos o muchachas, siempre presentes a la acción pero que nada hacen o casi nunca hacen nada, intrusos verdaderos en escenas que parecían requerir la más completa intimidad— es un absurdo manifiesto para todo criterio realista. No hay para qué insistir en ello. Aquí no hay asomo de verosimilitud. El Coro significa, pues, un gran sacrificio, y los grandes artistas no aceptan tal cosa sin asegurarse en cambio alguna crecida compensación. Veamos, pues, en qué consiste semejante compensación, o al menos cuál es la compensación a que aspiraban los grandes artistas griegos. Comencemos por borrar de nuestra mente la escena moderna y sumergirnos imaginariamente en los orígenes del drama.

La palabra "coro" significa "danza" o "piso de baile". Ya había tales pisos en Grecia desde antes que llegaran los griegos. Se los ha encontrado entre las ruinas prehistóricas de Creta y las islas egeas. En Homero se habla de las "casas y pisos de baile" que frecuenta El Lucero de la Mañana. La danza es tan antigua como la humanidad, sólo que empezó por un tipo de danza que casi hemos olvidado. La danza antigua no era, como nuestros bailetes, algo prendido a la emoción sexual. Era cosa religiosa, era una suerte de plegaria. Consistía en el uso total del cuer-

po, de cada miembro y cada músculo, para expresar algo que brota de aquella emoción para la cual no existen palabras. Y el primitivo disponía aún de menos palabras que nosotros. Cuando los hombres partían al combate, las mujeres se quedaban orando por ellos con todo el cuerpo. Danzaban para asegurar el regreso de sus hombres, sanos y salvos. Cuando la tierra en que habitaba la tribu se agrietaba con la sequía y falta de lluvia, la gente de la tribu danzaba para atraer el agua. La danza no implicaba siquiera movimiento. Podía consistir simplemente en mantenerse en una actitud rígida, como cuando Moisés mantiene los brazos en alto durante la batalla contra los amalecitas, o como cuando Ahur, en el cuento egipcio, esperaba de rodillas y en ayunas el retorno de Nefrekepta.

Si nos preguntamos qué clase de emoción requería esta forma de expresarse, fácil será comprender que es aquella emoción que más parece escapar a las palabras: la emoción religiosa de todo orden, el deseo desesperado, las lamentaciones inútiles y los sentimientos que inspira la contemplación del pasado. Cuando reflexionamos en aquella forma ritual de que la tragedia ha brotado —lamentos por el dios muerto—, al instante comprendemos cuán adecuada resulta la danza para el caso, y para cuánto, en los tiempos primitivos, corresponde a la expresión de los sentimientos que llamamos trágicos.

De esta danza nació poco a poco el drama. Cómo aconteció esto es una historia ya muy vieja. Entre la masa inarticulada de emociones y mudo espectáculo que es la danza, aparecen algunos elementos discernibles. Aparece, por ejemplo, alguien que relata, o que definidamente representa la muerte o el sufrimiento, la "pasión" del héroe, mientras el Coro

continúa a su modo expresando las emociones que causa esta "pasión". Tales emociones, ya se ve, pueden ser muy diferentes de las experimentadas por el héroe mismo. En la contemplación de todo hecho magno hay siempre un rebullir de tales emociones, aun cuando los actores de la hazaña puedan no haberlas sentido, las cuales, en su plena energía, son intraducibles en el lenguaje ordinario del diálogo. El dramaturgo puede hacer que sus personajes expresen lo que deben sentir, y así pautar en diálogo regular cuanto puede caber en diálogo. Pero queda siempre un residuo, algo que ninguna de las figuras en acción puede haber sentido personalmente y que sólo puede traducirse en música o gestos corporales. Este residuo halla su adecuado instrumento en el Coro.

Imaginemos la muerte de algún héroe moderno, Lincoln o Nelson, tratada a la manera griega. Ante todo, tendrá que llegar un Mensajero a traernos la noticia de la batalla de Trafalgar o del disparo de pistola en el teatro de Washington. El héroe puede ser acarreado en estado de agonía. Sus amigos llorarán junto a él. Oiremos las últimas palabras del moribundo. Pero siempre se nos escapará una parte esencial de la emoción o la reflexión —tristeza, triunfo, *pathos*, pensamientos sobre el futuro en que ya no se contará con el grande hombre, o sobre el significado de su muerte en la historia humana, etc. Ni Lincoln ni Nelson pueden hablarnos de esto, ni ninguno de sus compañeros, a riesgo de incurrir en falsedades. En una novela, el autor puede decirlo por su cuenta. En un drama moderno, o en una novela de riguroso realismo, generalmente todo esto sólo puede expresarse mediante un silencio significativo o mediante algún símbolo. Pues la obra rea-

lista exige una gran vivacidad del público, y sólo puede ser apreciada y causar su efecto total al caer sobre imaginaciones ya educadas por lo romántico o por el idealismo. En la escena griega, el Coro sirve para ese objeto, para expresar en música y movimiento este fondo emocional y, como lo dice Haigh, "para derramar un resplandor lírico sobre el conjunto". Así se transporta el acto particular hasta su sentido universal. Así todo parece mudarse al contacto del coro y robustecerse los elementos de belleza y la significación, mientras por otro lado se olvidan o reducen las meras crudezas del dolor. Nada hay en esto de extraordinario: es el oficio habitual de la poesía, al menos de la gran poesía trágica. Y el duelo real es una experiencia fundada tan sólo en las crudezas del sufrimiento. Cuando, en cambio, se lo traslada a la religión o a la poesía, cuando es "Raquel que llora por sus hijos", o cuando es el "*Break, break, break*",* entonces se transmuta en cosa de belleza y hasta en un verdadero alivio.

Importa, como lo ha expresado F. M. Cornford en su *Thucydides Mythistoricus*, darse cuenta clara de que la tragedia griega se desarrolla normalmente en dos planos, en dos mundos. Cuando los personajes aparecen en la escena, asistimos a los hechos y destinos de tantos individuos particulares, amantes, conspiradores, enemigos o lo que fueren, en cierto punto del tiempo y del espacio. Cuando la escena queda solamente entregada al Coro y a sus

* "Raquel que llora por sus hijos y no quiere ser consolada", tan grande es su dolor (Jeremías, XXXI, 15). "*Break, break, break*", título y primer verso de un poema de Tennyson: "Rómpete, oh mar, sobre tus frías rocas grises... Pero la tierna gracia de un día que ha muerto nunca más me será devuelta." T.

Odas Corales, ya no tenemos delante los actos particulares, ni las personas y sitios determinados, sino algo universal y eterno. El cuerpo ha desaparecido y queda la esencia. Presenciamos las inmensidades del amor, de la vanidad, de la venganza, la ley de la eterna retribución, o acaso la eterna duda sobre si, en suma, el mundo estará regido por la justicia.

De modo que esa discusión respecto a la "improbabilidad" con que comenzamos nuestro estudio del Coro pierde todo sentido. A menudo los humanistas modernos censuran el hecho de que el Coro en Eurípides "no sirva para hacer adelantar la acción dramática"; alegan que su presencia es "improbable" o sus odas "indiferentes". La respuesta a estas objeciones es fácil: ninguno de esos extremos es incumbencia del Coro. Al Coro sólo compete algo más alto y mucho más trascendente.

De la acción misma y de la pertinencia del Coro trataremos más adelante. Ambos asuntos están íntimamente relacionados con la verosimilitud. Y aquí no se trata para nada de verosimilitud; no se trata de imitar la vida exteriormente. Se trata de expresar su alma, y no de describir su cuerpo. Puestos a ello, hay que reconocerlo: el Coro, sencillamente, no podría ser verosímil. En el caso de Nelson, un Coro de Marineros resultaría tan inverosímil como un Coro de Sirenas o de Ángeles, y hasta más inverosímil si cabe. Si buscamos los Coros más importantes de las tragedias modernas, no creo que optemos por las bandas de Cómicos Ambulantes o las Floristas o los Coros Eclesiásticos u otros tales conjuntos que pueden pretender ser "naturales", sino que escogeríamos los Coros de los Espíritus del *Prometeo libertado*.* o los Coros de las Edades y

* Drama lírico de Shelley. T.

las Piedades de los *Dinastas*, de Hardy. El Coro no pertenece al plano de la experiencia cotidiana, donde anda la gente real, y obra y habla al modo ordinario, sino a un mundo más encumbrado: aquel donde, en la palabra de Cornford "la llamada metáfora es la tela misma de la vida".

Con muy contadas excepciones, los coros griegos están compuestos de seres que no son los ciudadanos naturales o los vecinos más próximos de ese universo metafórico.

A veces son fracamente sobrenaturales, como en *Las euménides*, o sobrenaturales a medias, como en *Las bacantes;* a veces, son seres humanos borrados en la niebla de una gran emoción, como en las llorosas Raqueles de *Las suplicantes*, o las cautivas de *Las troyanas* o la *Ifigenia*, o bien los ancianos del *Héracles*, perdidos en sus sueños. Aun cuando al principio aparezcan como hombres y mujeres comunes, tarde o temprano acaban por transformarse.

Para los Coros de Eurípides, el problema no reside en la naturalidad a prueba de objeciones, sino en que rindan el mayor y más alto valor artístico. Lo cual se resuelve por mucho en el modo de conjugar aquellos dos planos de la acción trágica, usando unas veces el inferior y otras el superior, ya separándolos netamente, ya entremezclándolos, y aun permitiendo en ocasiones que el uno invada al otro. Es inútil entrar aquí en detalles sobre los varios efectos que Eurípides obtiene mediante el Coro. Me limitaré a unos cuantos casos típicos, escogiendo para eso precisamente las escenas más censuradas por la crítica.

El primero y el más normal elemento del Coro es procurar una impresión de alivio; hacer que el mundo ideal cure las heridas del mundo real. No

en aquel sentido cómico que con tanta liberalidad se consintieron los dramaturgos isabelinos, sino mediante una transición del horror y el dolor a la belleza o a la música puras, casi sin cambiar nada en la situación patética. Es decir, que si el dolor os ha hecho llorar, la belleza cambiará el sabor de vuestras lágrimas, pero sin enjugarlas. Gracias a este empleo de la lírica, los dramas griegos se permiten escenas del más desenfrenado horror, sin que por eso se disipe la atmósfera predominante de superior belleza. Recuérdese el Coro de Salamina en *Las troyanas* que sigue inmediatamente a la muerte del niño; o los compases líricos entre Edipo y el Coro cuando aquél se presenta con los ojos ensangrentados o, muy especialmente, el canto que entona el Coro en el *Hipólito,* cuando Fedra se aleja para suicidarse. Acabamos de soportar una escena de alta tensión y de sufrimiento casi intolerable, y el Coro, que se ha quedado solo en el teatro, no incurre por cierto en observaciones que, al ser pertinentes, también resultarían sumamente ridículas; sino que simplemente exclama (732 *ss.):* "¡Quién me diera ocultarme en el fondo de una caverna, de las montañas, donde apenas asoma el sol, o esconderme en el seno de una nube, como un ave entre las bandadas de Dios!" Tal es justamente lo que nosotros mismos sentimos: grito de anhelo por escapar hacia algún lugar que, aunque triste, sea todavía hermoso, hacia el bosque de álamos del Adriático donde las hermanas de Faetón lloran por él, o mejor —como lo dice el Coro extremando su audacia— hacia algún lugar lleno de felicidad y de encanto, cual "la amena playa de las Hijas del Ocaso, que allí nunca se apaga el rumor de las vivientes aguas; quieto jardín de Dios junto al mar, donde la Tierra, antigua nodriza, hace cre-

cer la dicha a modo de árbol en la pradera". Este anhelo de fuga parece que en efecto nos procura una escapatoria en alas de la belleza, y de veras nos transporta hacia la región ideal en que existe el Coro. Tal es, en suma, el uso más normal de las Odas Corales, aunque ocasionalmente también pueden éstas promover un poco la acción dramática. Por ejemplo, en la oda siguiente a la que acabamos de citar, el Coro se lanza a una descripción profética o clarividente del suicidio de Fedra.

Pero el Coro griego no se limita a entonar sus magníficas odas en un escenario vacío, sino que también, por boca de su director, sostiene algunos diálogos con los personajes. En este punto, su función es generalmente discreta, neutra y a la sordina. Cuando un viajero pregunta por el camino que debe seguir; cuando el héroe o la heroína anuncian alguna grave resolución o dan algunas instrucciones a su gente, el primer coreuta siempre está pronto para darles la respuesta. Pero, por supuesto, sin salirse de ciertos límites muy cuidadosamente respetados. Este director del Coro nunca llega a poseer un carácter plenamente vivo y definido, ni opiniones personales demasiado salientes. Nunca tomará realmente parte en la acción de un modo eficaz o violento. En general, creo que nunca da informes que ya el público no conozca, y nunca dice cosas paradójicas u originales. Es un eco, una como música en el aire. Esto se percibe muy claramente en otra hermosa escena del *Hipólito*, donde Fedra está escuchando a la puerta, y el director del Coro con ella, haciendo segunda y poniendo así más de relieve la emoción de la heroína (565-600).

A veces, en estas escenas dialogadas, se obtiene

un efecto especial permitiendo que el Coro se vuelva por un instante "de carne y hueso". En la *Ifigenia en Táuride (1055 ss.)*, el éxito de la escapatoria de Ifigenia y de Orestes depende de que el coro de cautivas griegas sepa guardar el secreto. Ifigenia, con una palabra de ardiente gratitud, se olvida de ellas y deja la escena para preparar la fuga de su hermano. Y las cautivas, abandonadas, se quedan contemplando un ave que cruza el espacio, camino de Argos, adonde ahora se encamina Ifigenia y adonde ellas nunca volverán, y prorumpen en un delicioso canto nostálgico. De modo semejante, en el espléndido final del *Prometeo* de Esquilo, a las Oceánidas, que hasta entonces se han mantenido como en un plano subterráneo, se les pide de pronto que se alejen y dejen a Prometeo padecer su sentencia. Ellas, en un despertar de pasión humana, se niegan a abandonarlo y son precipitadas con él en los infiernos.

En otros lugares, el efecto se obtiene acentuando el otro aspecto, el aspecto extraterrestre del Coro. En el *Héracles*, por ejemplo, cuando el tirano Lico está a punto de expulsar del templo a los suplicantes que en él se han refugiado, prendiendo fuego al edificio —atrocidad mediante la cual se trata de evitar la violación técnica del santuario, lo que sería una ofensa religiosa—, el Coro de ancianos está a punto de agredir a los soldados. Es como si un ejército de sombras quisiese pelear —"voces y borrosas imágenes entrevistas en el sueño nocturno", como lo dice el poeta mismo—, enfrentándose con guerreros reales: fugitiva y desesperada visión que no carece de belleza, pero que resultaría grotesca si llegara a las vías de hecho. Asimismo, en la perdida *Antíope*, hay una escena en que un tirano es atraído mañosa-

mente a una choza por unos asesinos; logra escapar, y pide ayuda al Coro de ancianos. Pero éstos no son tales ancianos, sino ecos de la voz de la Justicia, que dictan contra él su sentencia, y se mantienen inmóviles mientras los matadores se acercan.

Estos ejemplos bastan para apreciar el efecto, todavía más intenso, que ocurre en la *Medea*, y que hasta hace poco era censurado por verdadera falta de comprensión. Es un efecto dramatico que evoca aquella fábula griega según la cual, horrorizado ante un crimen, el Sol, para no verlo, desvió su camino. También recuerda el grito de la *Electra* (ver cap. VI), que conmueve a los dioses celestiales en su paz sempiterna. Hay aquí algo de delirio, una inesperada invasión del mundo superior por el inferior, algo como un sacudimiento de las vallas inabordables que a uno y a otro separan.

Medea ha entrado en su casa para dar muerte a sus hijos. El Coro se queda a las puertas cantando su angustia —y la nuestra. ¿Por qué —dicen los críticos— no entra a su vez en la casa y salva a las criaturas? Desde luego, porque este acto no incumbe a al función del Coro. Esto supondría la existencia de personas reales y no de sombras. Entonces —siguen objetando los críticos—, ya que los coreutas no pueden obrar efectivamente, ¿para qué los ha puesto Eurípides en esta postura embarazosa, cuando todos estamos ansiosos de una intervención que les resulta imposible? El drama mismo nos da la respuesta. No penetran en la mansión de Medea, ni hablar de ello: la puerta está atrancada. Jasón, que poco después trata de entrar, tiene que hacer que sus soldados la derriben. Lo único que pueden hacer las figuras del Coro es lo que realmente les compete, expresar un deseo frustrado.

Medea sigue en la casa; el Coro sigue cantando su emoción impersonal y sublimada, el amor de Medea transformado en odio y el miedo de lo que ahora pueda acontecer (1267 *ss.):* "Pues terribles son las salpicaduras de la sangre derramada donde antes hubo un amor; y la cólera de Dios cae sobre el matador, y la Tierra se angustia, y el pavor de la muerte se cierne como música suspendida..." Y aquí se oye un grito y una de las mujeres exclama: "¡Atención! ¿Oísteis? ¿Oísteis el llanto de los niños? *(Otra mujer):* ¡Oh, hembra miserable y aborrecida! *(Voz de niño):* ¿Qué puedo hacer? ¿Qué sucede? ¡Apartadme de mi madre! *(Otra voz del niño):* No sé lo que pasa. ¡Ay, hermano mío, creo que quiere matarnos! *(Una voz del Coro):* ¡Dejadme que vaya, quiero ayudarlos, quiero salvarlos! *(Un niño):* ¡Sí, en nombre de Dios, socorro que nos mata! *(El otro niño):* ¡Ay, que me alcanza con la espada!"

Vemos aquí el Coro de Mujeres escuchando ansiosamente los gritos de los niños. De pronto, como despojadas de la atmósfera sobrenatural que las envuelve, se arrojan sobre la puerta cerrada y la golpean en vano, mientras se alza el clamor de las criaturas.

Pero este rapto de horror sólo dura un instante. Y pronto volvemos al reino formal de la poesía. Las mujeres, golpeando la puerta, exclaman: "¡Oh, monstruo de piedra y hierro! ¿Osarás con tu propia mano aniquilar esas vidas, atesorada vendimia de tu propia agonía? *(Otras voces del Coro):* ¡Sólo una mujer de antaño se atrevió contra sus propias crías, sólo una en cuanto abarca el día de la aurora al ocaso!..."

Y henos transportados de nuevo, en un parpadeo, en alas de una hermosa canción remota, hasta

la hora distante de la leyenda, cuando una madre mató a sus hijos. El lamento mortal ya no proviene de la estancia cercana: es el eco del llanto de todas las criaturas que han sido desde los albores del mundo, de los niños que ya reposan en paz y cuyo lejano sufrimiento se ha convertido en misterio y música. Tal ha sido la obra de la Memoria, la Memoria que fué la madre de las Musas.

Y tal es también la justificación del alto formalismo y las convenciones de la tragedia griega. Ella puede, sin vacilar, atreverse con todos los horrores de la vida trágica, y sin perder su austera sinceridad ni manchar su ambiente normal de belleza. Todo lo magnifica bajo una onda mágica que carece de nombre y que me he esforzado por hacer palpable: algo que pudiéramos llamar eternidad, universalidad y tal vez Memoria. Pues la Memoria, así interpretada, posee un poder mágico. Bertrand Russell lo explica con finura en alguno de sus *Ensayos:* "El Pasado no admite mudanzas ni luchas. Como Duncan en el *Macbeth*, tras el acceso febril de la vida, descansa en paz su sueño. Cuanto había de impaciencia o codicia, cuanto era transitorio o miserable, ha desaparecido. Y sólo lo hermoso y lo eterno siguen palpitando como astros de la noche."

Este poder de transfiguración se encuentra más o menos en toda poesía, pero es singularmente intenso en la tragedia griega. Ella lo logra en parte merced a sus superiores tradiciones religiosas y a sus severidades formales, pero sobre todo merced a este extraño elemento convencional que es el Coro: legión de emociones y recuerdos medio incorporados, canto lírico y danza que expresan cuanto escapa al lenguaje. A ello debe la tragedia su condición peculiar de entusiasmo y triunfo. No olvidemos que

Aristóteles, juez cuyos dictámenes no podrían rechazarse sin muy detenida reflexión, distingue la tragedia entre las demás formas del drama, no por ser una forma que represente las humanas miserias, sino porque ella representa la bondad y la nobleza del hombre. Si no nos engañan sus manuscritos, aun llega a decir que la tragedia es "una representación de la Eudemonía", el orden de felicidad más excelso. No niega por eso el sitio que corresponde a la muerte y a los desastres, y hasta prefiere lo que se llama "un final desgraciado". Hay que dar libre campo a las energías del mal y del horror, pues sólo así podremos vencerlas. Y sólo cuando se han saciado logramos comprender que aún queda algo intacto en el alma del hombre, capaz por sí mismo de embellecer la vida. En esto consiste la gran revelación de esta ilusión magnificada que es la tragedia.

Se diría que ella resulta de combinar dos extremos: por la materia, un contraste de acciones trágicas; por la forma, una definitiva transmutación en pura belleza. A mis ojos, Eurípides logró llegar más lejos que ningún escritor en la armonización de estos polos opuestos, y de aquí su cualidad única de poeta. Muchos piensan que las fuerzas no le bastaron; que aquella mescolanza de vida real y atmósfera sobrenatural, de pensamiento despierto y sueño legendario, es discordante, mero choque entre convenciones artificiosas y violento realismo. Para otros, ésta es precisamente la condición por la cual merece la eminencia que le concede Goethe, y Aristóteles en un sentido más limitado, y por la cual se mantiene, desde hace más de dos mil años, "a despecho de algunas faltas, como el más trágico de los poetas".

TEXTOS.—Murray, 3 vols. (Oxford, 1901-13), con breves notas críticas. Esta edición contó con la valiosa ayuda de Wilamowitz y de Verrall. —*Wecklein-Prinz* (Leipzig, de 1895 a 1905), editada por Wecklein según los manuscritos colacionados por Prinz; mucho aparato crítico y lista de enmiendas. Texto muy alterado.

FRAGMENTOS.—*Fragmenta Tragicorum Graecorum*, por Nauck (Leipzig, 2ª ed., 1889). Esta hermosa obra conserva todo su valor.— *Supplementum Euripideum*, por H. von Arnim (Bonn, 1912). Contiene los fragmentos recientemente encontrados en papiros; librito útil y bien informado, afeado por errores de métrica.

TEXTOS COMENTADOS.—Paley, 3 vols. (Cambridge, 2ª ed., 1880). Aunque anticuada y fundada en informaciones ya deficientes respecto a los manuscritos y otras cuestiones, es una obra seria y bien hecha. Entre las numerosas ediciones modernas (especialmente, las escolares) de dramas aislados, debe recordarse: *Euripides Herakles* erklärt von Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff (1ª ed., Berlín, 1889; después reeditada en 2 vols.); libro que marca una época y, junto a las *Analecta Euripidea* del propio autor (1875), es base de la moderna crítica. También: Verrall, *Medea;* Sandys, *Bacchae;* Keene, *Electra;* Powell, *Phoenissae;* y sobre todo, E. R. Dodds, *Bacchae.*— En francés, Weil, *Sept Tragédies d'Euripide;* en alemán, las ediciones hechas por Bruhn de la *Ifigenia en Táuride* y *Las Bacantes* merecen especial mención.

TRADUCCIONES.—Hay traducciones completas de todas las tragedias existentes, en prosa, por Coleridge (Bohn), y en verso, por A. Way (Macmillan). Haría falta una buena traducción inglesa en prosa que realmente capte todo el significado del texto griego. Murray ha traducido hasta hoy las obras siguientes: *Hippolytus, Bacchae, Trojan Women, Electra, Medea, Iphigenîa in Tauris, Alcestis, Rhesus* (Allen & Unwin).

ENSAYOS, ETC.—El mejor punto de partida es la obra de Haig, *Tragic Drama of the Greeks* (Oxford, 1896, pp. 204-321). Además: Introd. al vol. I del Comentario de Paley arriba mencionado: arts. respectivos en las Historias de la Literatura Griega de Mahaffy, Jebb (tanto su Manual como su art. en la *Encyclopaedia Britannica*), Rose, Murray; Kitto, *Greek Tragedy: a Literary Study*

(1939); Gilbert Norwood, *Greek Tragedy* (1920); Flickinger, *The Greek Theatre and its Drama* (1936); Grube, *The Drama of Euripides* (1941). En francés: Patin, *Études sur les Tragiques Grecs* (1893), y el art. de Croiset en su *Histoire de la Litt. Grecque;* P. Decharme, *Euripide et l'esprit de son Théatre* (París, 1893); P. Masqueray, *Euripide et ses Idées* (París, 1908). En alemán: "Einleitung" del *Herakles* de Wilamowitz, vol. I (Berlín, 1889); el art. de Dieterich sobre Eurípides, en Pauly-Wissowa, *Real Encyclopädie,* es excelente, aunque muy comprimido y no al tanto de la labor inglesa; arts. en las respectivas Historias de la Lit. de Bergk (aún valioso), Christ (en el Manual de Gercke y Norden), Wilamowitz (en *Kultur der Gegenwart);* la reseña en Eduard Meyer, *Geschichte des Alterthums,* vol. IV, es muy recomendable. También Ed. Schwartz, *Charakterköpfe aus der Antiken Literatur* (Leipzig, 1906), segundo estudio: muy bueno; H. Steiger, *Euripides, seine Dichtung und seine Persönlichkeit* (Leipzig, 1912); Kranz, *Stasimon.* Útil, aunque no muy crítico; W. Nestle, *Euripides, der Dichter der Griechischen Aufklärung* (Stuttgart, 1901); también *Die Philosophische Quellen des Euripides* (Leipzig, 1902).

La teoría de A. W. Verrall sobre Eurípides se encuentra en *Euripides the Rationalist* (Cambridge, 1905); *Euripides' Ion* (1890); *Four Plays of Euripides* (1905); *The Bacchantes of Euripides* (1910). Ver también G. Norwood, *The Riddle of the "Bacchae"* (London, 1908). [Añádase: R. P. Winnington-Ingram, *Euripides and Dionysus,* Cambridge Univ. Press, 1948.—T.]

Otros escritos de Murray: el respectivo cap. en su *Ancient Greek Literature,* 1898. [Reed. N. York, Appleton, 1932. Trad. española con algunos serios descuidos, de E. Soms y Castelín, Madrid, La España Moderna, 1899, recién reeditada en Buenos Aires sin retocar los errores.—T.] Además, introd. al vol. II de *The Athenian Drama* (G. Allen, 1902). (Este vol. se llama *Euripides* y contiene, además de trad. del *Hipólito, Las bacantes* y *Las ranas,* después publicadas aparte, una introd. y un apéndice sobre las piezas perdidas de Eurípides.) Respecto a la introd. a las demás trads. de obras aisladas hechas por Murray, véase arriba. Además: *Greek and*

English Tragedy, ensayo aparecido en *English Lit. and the Classics*, ed. por G. S. Gordon (Oxford, 1912).

Las *Vidas* pueden leerse cómodamente en la ed. de los *Scholia* de Ed. Echwartz (Berlín, 1887). Añádanse los fragmentos de Satyrus de los *Oxyrhyncus Papyri*, vol. IX (que también figuran, aunque sin la introd. del doctor Hunt, en Arnim, *Suppl. Euripideum*, ya mencionado). Las referencias antiguas a los hechos de la vida de Eurípides han sido recogidas con acierto en el pequeño texto de Nauck, *Euripides*, vol. I. Ver también Wilamowitz, *Herakles*, pp. 1-40.

CRONOLOGÍA DE LAS PIEZAS.—Wilamowitz-Moellendorff, *Analecta Euripidea* (Berlín, 1875). Grace Macurdy, *The Chronology of the Extant Plays of Euripides* (Columbia University, 1905).

OBRAS PERDIDAS.—Fragmentos publ. por Nauck, ya mencionados. No existe trad. completa. Muchas piezas perdidas y fragmentos han sido trad. en el apéndice de Murray a su *Euripides, Athenian Drama*, vol. II, ya citado. La obra clásica sobre la materia sigue siendo Welcken, *Griechische Tragoedie*, un gran libro: 3 vols. (Leipzig, 1839-41). Hartung, *Euripides Restitutus*, 2 vols. (Hamburgo, 1844) no es una buena crítica y tiene prejuicios contra Welcker, pero posee innegable encanto.

ANTIGÜEDADES, ETC.—La obra fundamental es Haigh, *Attic Theatre*, 3ª ed. A. W. Pickard. Cambridge (Oxford, 1907).

APÉNDICE BIBLIOGRÁFICO DE LOS EDITORES DE LA PRESENTE COLECCIÓN

A. Petrie, *Introd. al estudio de Grecia*. México, Fondo de Cultura Económica, 1946. Las partes respectivas al Teatro Griego y a Eurípides.

C. M. Bowra, *Hist. de la Lit. Griega*. México, Fondo de Cultura Económica, Breviarios, nº 1, 1948.

Eurípides, *Obras dramáticas*, trad. por Eduardo de Mier. Madrid, Biblioteca Clásica, 1909-1910, 3 vols.

Eurípides, *Obras completas*, trad. del griego por Leconte de Lisle. Versión española de Germán Gómez de la Mata. Valencia, Prometeo, 1923, 4 vols.

Eurípides, *Tregedias (Medea, Hipólito, Las troyanas, Las bacantes, Ifigenia en Áulide, Ifigenia en Táuride, Hé-*

cuba). México, Universidad Nacional, 1921. En el pról., los fragmentos respectivos del Manual de Croiset. Las trads. aquí aprovechadas fueron las de Mier; además, *Hécuba triste*, trad. de Fernán Pérez de Oliva, siglo XVI.

El trad. de la presente obra, A. Reyes, ha consagrado algunos estudios a la materia, especialmente: "Las tres *Electras* del Teatro Ateniense", en *Cuestiones Estéticas*, París, Ollendorff, 1910, y las partes relativas en *La Crítica en la Edad Ateniense* (caps. V, VI y IX), México, El Colegio de México, 1941. También la introducción y notas al poema de A. Reyes, *Ifigenia cruel* (1ª ed., Madrid, Calleja, 1924; 2ª ed., México, La Cigarra, 1945); y las primeras pp. del art. "Sobre la nueva *Fedra*" (de Unamuno), en *Simpatías y Difeferencias*, 1er. vol. de la 1ª ed., México, Colec. de Escritores Mexicanos, 1945.

Abdera, 114
Acrópolis, 30, 33, 76
Acteón, 51
Agamemnón, 69, 104, 137-140
Agatón, 133
Agón (o combate), 50
Aitión (causa mítica), 51
Agustín, San, 111
Alcibíades, 85-89
Alcman, 82
Altar, en la tragedia, 164 *s.*
Anaxágoras, 24, 41, 42, 45, 71, 91
Anaximandro, 49
Apólo, 29, 93, 95, 98, 174
Aquiles, 137, 139, 140, 141
Arconte, 53, 102
Archer, W., 172
Areté (virtud), 31, 32, 39
Argos, 88
Aristides, 34, 37, 39
Aristófanes, 20, 24, 25, 27, 58, 89
Acarnienses, 22, 60
Aves, 112
Caballeros, 22, 37, 87
Ranas, 21, 22, 89, 135, 149, 150
Tesmoforias, 20, 22
Aristóteles, 9, 17, 189; *Ética*, 101
Arquelao (filósofo), 44
Arquelao (Rey de Macedonia), 133, 134
Arquitectura de las obras, 162 *ss.*, 170
Atenas: después de la guerra pérsica, 20, 30 *ss.*, 34, 35, 71, 86; ideales, 30, 31, 32, 33, 45, 46, 73, 84-85, 91; cambios, 35, 75, 84, 90, 92, 100-101, 102, 151-152; y Eurípides, 24, 25, 26, 69, 71-73, 75, 94, 153; Constitución de, 75, 76, 84, 85-86
Atenea, 33, 98
Atmósfera de la obra, 163

Biografía, 17-18; de Eurípides, 17-46
Browning, Robert, 8

Campesinos griegos, 36, 91
Cárites (gracias), 82
Cefisofonte, 23, 131
Claridad en el estilo, 10-11
Clasicismo, 156
Cleito, 28
Cleón, 45, 85, 86, 92
Clitemnestra, 137, 138, 139, 140, 161
Coleridge, Samuel Taylor, 160
Comedia: ver Aristófanes, Nueva comedia.
Convencionalismo en el arte, 157; opuesto a lo natural, 41-42
Conversión, 111
Cornford, Francis Macdonal, 50, 180, 182
Coregas, 53
Coro, 122, 123, 136, 143, 166, 167, 168, 178
Cretenses, 61

Danza, 48, 177, 178
Democracia, 32, 76, 86, 89, 91
Demókedes, 39
Démos, 152

Deus ex machina, 124, 171-176; ver Epifanía
Dickens, Charles, 24
Diógenes de Apolonia, 44
Dionysos: ritual, 50, 51, 136, 163; festival, 52, 119; en *Las bacantes*, 142, 143, 148, 153
Dios, 149; ver *Deus ex machina*.

Esquilo, 18, 21, 46, 54, 116, 120, 143, 161
Agamemnón, 120, 161
Coéforas, 120
Euménides, 143, 182
Liturgeia, 51, 143
Persas, 34
Prometeo, 52, 161
Siete contra Tebas, 34
Suplicantes, 94
Estesícoro, 116, 120
Eudemonía, 189
Eurípides: nacimiento, 19, 28; muerte, 134-135; biografía, 17-46, 78-83, 130-135, 155; semblanza, 21-23; padre, 28; madre, 21-28; libros, 21-23, 80; cueva de Salamina, 23; ideales, 77; ideas, 144-146, 148-152; maestros, 40-45; como dramaturgo, 9, 53-56, 61-62, 155 *ss.*, 177 *ss.*; misticismo, 8, 61-62, 146-147, 150; actitud frente a la religión; 60, 148-151, 153, 154; su influencia después de su muerte, 9; relación con Atenas, 31, 92, 98-99, 102, 130-133, 151 (ver también Atenas); y la Comedia, 24; actitud hacia la mujer, 21, 25, 26, 64-67; estilo, 9, 64; técnica, 56, 57, 58, 64, 65, 67, 68, 130, 153; descripciones de batallas, 81
Eurípides: obras: Oda a Alcibíades, 89; Epitafio a los muertos en Sicilia, 113
Alcesta, 56, 57, 68
Alcmeón en Corinto, 135
Alcmeón en Psofis, 56, 57
Alejandro, 107-109
Andrómaca, 76, 88, 128, 164, 175
Andrómeda, 112-115
Antíope, 185
Bacantes, 8, 16, 135, 141-153, 182
Belerofonte, 79, 149
Cretenses, 56, 60
Cíclope, 55
Egeo, 76
Electra, 119-123, 147, 152, 171, 172, 173, 175, 186
Eolo, 61
Erecteo, 76
Fenicias, 116-120
Hécuba, 69, 70, 77, 93, 112, 128, 146, 164, 174
Helena, 112, 115, 128, 150
Héracles, 78, 81, 149, 154, 164, 182, 185
Hijas de Pelias, 54, 63
Hijos de Héracles, 72, 73, 81, 164
Hipólito, 51, 66-70, 128, 131, 150, 164, 168, 169, 175, 183, 184
Ion, 61, 93-99, 150, 155
Ifigenia en Áulide, 135-

141, 144, 149, 161, 164, 182
Ifigenia en Táuride, 112, 114, 128, 185
Medea, 63-67, 77, 112, 128, 146, 150, 159, 174, 186
Melanipe, 22
Orestes, 126, 128, 132, 136, 147, 150, 152, 173
Palamedes, 107-108
Reso, 35, 55, 175
Sísifo, 109
Suplicantes, 73, 75, 81, 87, 88, 164, 182
Telefo, 56, 58-61
Teseo, 76
Troyanas, 102-110, 112, 150, 161, 164, 182, 183
Eurípides, el Mozo, 134-135
Expedición siciliana, 102, 133-134, 151

Fedra, 63 *s.*, 166
Filócoro, 19, 21, 23, 28
Flía, 28, 34
Frazer, sir James, 50
Frínico, 34

Gelio, 19, 21
Glover, Thomas R., 110
Gracias, las, 82
Grenfell, doctor B. P., 20
Guerras: persa, 18, 29, 84; peloponesa, 70, 72, 74, 84, 87, 89
Guillermo el Taciturno, 28

Haigh, Arthur Elam, 180
Hardy, Thomas, 182
Harrison, Jane Hellen, 50, 173
Hecateo, 39
Helena, 115, 124, 125, 126, 127
Helenismo, 31
Héracles, hijos de, 33, ver en Eurípides
Heráclito, 49
Héroes, 51
Herodoto, 17, 32, 41, 84
Hesíodo, 37
Higienón, 131
Hipérbolo, 86
Hipócrates, 18
Hipólito, 51, 163
Homero, 29, 120, 177
Horacio, 173
Hybris, 49, 100, 103
Hunt, doctor A., 20

Ibsen, 8, 26, 161
Ideas, 90, 91
Ilustración, 59, 117; ver Ideas
Iniación, 29
Inmortalidad, 29
Inocentes, degollación de los, 51

Jasón, 63 *s.*, 161
Johnson, doctor Samuel, 165
Jonia, 35, 39, 40
Juegos Olímpicos, 88

Leyes, 32
Leicester, lord, 47
Libertad de pensamiento, 45, 75
Licurgo, 51

Macaulay, lord, 8
Macedonia, 133, 134
Magnesia, 132
María Magdalena, 51
Mármol pario, 19

Máscaras, 58
Megara, 35
Melos, 99-102, 151
Melos, Diálogo de, 151
Memoria, 82, 188
Menandro: ver Nueva Comedia
Menelao, 88, 125, 138, 161
Mensajero, 136-137, 166-172
Meredith, George, 80, 159
Milcíades, 34, 39
Mileto, caída de, 52
Milton, John, 8, 162
Mitford, William, 91
Misterios, 28, 29
Misterios (en el teatro), 48 *ss.*, 145
Misticismo, 8, 110, 128
Mnesíloco, 23
Mujeres: en Atenas, 27, 65; en Eurípides, 65, 95, 108
Musas, 27, 82

Naturaleza opuesta a convención, 41, 42
Nestlé, doctor, 8
Nomos: ver Convencionalismo
Norwood, Gilbert, 8
Nueva Comedia, 136, 157

Obras: ver en los autores; de Eurípides: patrióticas, 71, 76; primeras, 53 *ss.*; posteriores al año 415, 112 *ss.*
Orestes, 51, 120; ver en Eurípides

Pablo, San, 111
Paris, Gastón, 47
Pasifae, 61
Patriotismo, 73; ver Obras patrióticas
Penteo, 51, 142, 143
Pericles, 34, 41, 45, 71, 82, 84, 87, 91
Persas, 29, 31
Píndaro, 88, 94
Pitágoras, 39
Platón, 12, 24, 40, 42
Plutarco, 88
Poetas, antiguos y modernos, 80, 81
Polignoto, 34, 35
Porson, 8
Preparación, 169 *ss.*
Pródico, 44
Prólogos, 136, 162, 163, 164, 165
Prometeo, 161; ver Esquilo
Protágoras, 24, 42, 43, 45
Próxeno, 132

Realismo, 15, 59, 136, 174; aversión por el, 76
Religión, 148-151
Resurrección, 29, 49 *ss.*, 143, 148
Revolución Francesa, 92
Ridgeway, 50
Rima, 158
Ritual en la tragedia, 48, 50, 51, 52, 136, 157 *s.*; formas, 93-94, 140-144, 167, 172, 173, 174
"Romancesco", 57, 112-115, 160
Rousseau, 42
Rusell, Bertrand, 188

Salamina, 18, 23, 29-30; batalla de, 18, 52
Satírico, drama, 53
Satyrus, 20, 25, 132

Scott, sir Walter, 26
Servicio militar, 34, 78 *ss.*
Sexo: cuestiones sexuales, 61, 94-95
Shakespeare, 47, 163
Shaw, George Bernard, 161
Shelley, Percy Bysshe, 8, 15, 74, 181
Sicilia, 102, 133; ver expedición siciliana
Simónides, 113
Sinceridad de la tragedia griega, 159
Sócrates, 24, 25, 44, 45
Sophia (sabiduría), 31, 39, 71, 85, 151
Sofistas, 40, 41, 45, 92, 151
Sófocles, 8, 18, 54, 121, 135, 173
Antígona, 27, 54, 161
Ayax, 52
Edipo Rey, 169, 183
Electra, 121, 161
Filoctetes, 59
Steiger, 8
Swinburne, Algernon Charles, 15, 145, 159
Superstición, 39 *s.*, 90 *s.*, 174 *s.*
Synesis, 149

Tácito, 17
Teatro: medieval, 47 *ss.*; isabelino, 47, 183; ver Tragedia
Tebas, 34
Temístocles, 30, 32, 33, 39, 133
Tennyson, lord, 80
Teseo, 34, 74; hijos de, 69; en *Hipólito*, 67
Tradición, 12; en el siglo v, 13; en la tragedia, 50, 52, 53, 136, 144; en el arte, 14
Tragedia: origen, 48, 50-51; esencia, 51, 158-162, 188; vestuario, 58, 158; representación, 48 *s.*; sublimación en Eurípides, 8, 106, 189; ver Ritual
Traducciones, 155
Trilogía, 52
Tucídides, 71, 85, 99-102, 133

Varrón, 19
Venganza de la sangre, 120
Verosimilitud en el arte, 177, 180-181
Verrall, Arthur Woollgar, 7, 78, 125, 155
Victoriana, era, 13
Vida y estirpe de Eurípides, 19-21

Wells, Herbert George, 126
Whitman, Walt, 15
Wilamowitz, 110, 155

Xuto, 94-98

Zeus, 161
Zeuxis, 133

ÍNDICE GENERAL

I. Introducción 7
II. Fuentes para la vida de Eurípides. Las reliquias que de ella quedan en el siglo IV. Su juventud y su ambiente. La Atenas posterior a la guerra pérsica. Los grandes sofistas 17
III. ¿Qué es una tragedia griega? Las primeras piezas de Eurípides hasta 438 a. c.: *Alcesta* y *Telefo* 47
IV. Los comienzos de la guerra: los dramas de la madurez, de la *Medea* al *Héracles*. 63
V. La expresión madura. La amargura de la guerra. Alcibíades y los demagogos. El *Ion*. *Las troyanas* 84
VI. Después del 415 a. c. Los últimos años de Eurípides en Atenas. De la *Andrómeda* y la *Ifigenia* a la *Electra* y el *Orestes* .. 112
VII. Después de 408 a. c. Macedonia. *Ifigenia en Áulide*. *Las bacantes* 130
VIII. El arte de Eurípides. Forma tradicional y espíritu viviente. El Prólogo. El Mensajero. El *Deus ex machina* 155
IX. El arte de Eurípides (continuación). El Coro. Conclusión 177
Bibliografía 190
Índice analítico 195

Este libro se terminó de imprimir el día 14 de Junio de 1978 en los talleres de Lito Ediciones Olimpia, S. A. Sevilla 109, y se encuadernó en Encuadernación Progreso, S. A. Municipio Libre 188, México 13, D. F.
Se tiraron 5 ,000 ejemplares.